Ministero per i beni culturali e ambientali

Comune di Bologna

Regione Emilia-Romagna

Università degli Studi di Bologna, Amministrazione Provinciale
Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura, Ente Fiera,
Associazione per le Arti «Francesco Francia», Accademia Clementina

Esposizione organizzata
dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici
di Bologna
e dalla Graphische Sammlung Albertina di Vienna
con la collaborazione
dell'Istituto per i beni artistici
culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna

CON IL CONTRIBUTO DI

NELL'AMBITO DELLE MANIFESTAZIONI UFFICIALI
PER IL IX CENTENARIO
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

PINACOTECA NAZIONALE
BOLOGNA

GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA
WIEN

BOLOGNA E L'UMANESIMO
1490-1510

a cura
di
Marzia Faietti *e* Konrad Oberhuber

con scritti
di
Gian Mario Anselmi, Sandro De Maria, Sybille Ebert-Schifferer
Marzia Faietti, Samuele Giombi, Corinna Giudici, Konrad Oberhuber
Nicosetta Roio, Andrea Santucci, Daniela Scaglietti

presentazione
di
Ezio Raimondi, Konrad Oberhuber
e
Andrea Emiliani

Bologna, Pinacoteca Nazionale
6 marzo - 24 aprile 1988

Nuova Alfa Editoriale

Comitato Organizzatore

Giuseppe Gherpelli, Presidente
Edmo Albertazzi
Learco Andalò
Andrea Emiliani
Alessandra Stagni
Nicola Sinisi
Franco Ragonesi

Daniela Bertocci
Magda Bova

Albo d'onore dei Prestatori

AUSTRIA
Vienna, Graphische Sammlung Albertina

FRANCIA
Lille, Musée des Beaux Arts; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

INGHILTERRA
London, The British Museum; Christies; Collezione Privata; Oxford, Ashmolean Museum

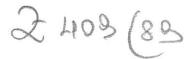
ITALIA
Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale; Museo Civico Medioevale; Firenze, Biblioteca Marucelliana; Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; Pavia, Civici Musei; Ravenna, Museo Nazionale; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica; Torino, Biblioteca Reale; Venezia, Fondazione Cini; Gallerie dell'Accademia

REPUBBLICA FEDERALE TEDESCA
Berlin (Dahlem), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen

STATI UNITI D'AMERICA
Boston, Collezione Privata; Collezione Privata presso Sotheby's, London; New York, The Pierpont Morgan Library; Princeton, The Art Museum Princeton University

In copertina:
F. Francia, *Il giudizio di Paride* (n. 67)

Coordinamento redazionale
realizzazione grafica:
Emanuela T. Spinsanti

Nuova Alfa Editoriale
15, v. Marsili - I 40124 Bologna
ISBN 88-7779-033-4

Comitato d'onore

Carlo Vizzini
Ministro per i beni
Culturali e Ambientali

Luigi Covatta
Sottosegretario
Ministero Pubblica
Istruzione

Luciano Guerzoni
Presidente della
Regione Emilia-Romagna

Fabio Roversi Monaco
Magnifico Rettore
Università di Bologna

Andrea Emiliani
Direttore Pinacoteca
Nazionale di Bologna

Nicola Sinisi
Assessore alla Cultura
Comune di Bologna

Renato Barilli
Direttore
Dipartimento Arti Figurative
Università di Bologna

Dante Stefani
Presidente Ente Fiera di Bologna

Hans Tuppy
Bundesminister
Ministerium für
Wissenschaft und Forschung

Johann Marte
Sektionschef
Ministerium für
Wissenschaft und Forschung

Renzo Imbeni
Sindaco di Bologna

Wilhelm Holczabeck
Rektor der Universität
Wien

Konrad Oberhuber
Direttore Graphische
Sammlung Albertina Wien

Ezio Raimondi
Direttore Dipartimento
Italianistica
Università di Bologna

Gino Calari
Presidente
Associazione per le Arti
« Francesco Francia »

Giancarlo Lenzi
Presidente
Camera di Commercio,
Industria, Artigianato
Agricoltura

Emilio Rubbi
Sottosegretario alla
Presidenza del
Consiglio dei Ministri

Marzia Costantini
Console Onorario
d'Austria a Bologna

Helmut Zilk
Bürgermeister der
Stadt Wien

Giuseppe Petruzzelli
Presidente della
Provincia di Bologna

Giuseppe Gherpelli
Presidente Istituto
beni culturali Regione
Emilia-Romagna

Achille Mansuelli
Istituto d'Archeologia
Università di Bologna

Luciano Anceschi
Presidente Emerito
Accademia Clementina

Emilio Severi
Presidente
Giglio Gruppo Lattiero Caseario Italiano

Segreteria organizzativa:
Daniela Bertocci, Magda Bova, coordinamento
Anna Maria Bassanelli, Fiamma Lenzi, Maria Luigia Pagliani

Progetto espositivo:
Cesare Mari

Servizi tecnici:
Elio Manini, Franco Ruscelli,
Luigi Chieppa, Fiammetta Galloni, Carla Pirani

Apparati didattici:
Emanuela Fiori, Corinna Giudici, Anna Stanzani

Servizi fotografici:
Marco Baldassari, Marco Matteuzzi, Danilo Mattioli

Audiovisivo:
AUDIO VISUAL SYSTEM di Mauro Francesconi,
con la collaborazione di Marco Baldassari e Emanuela Fiori

Ufficio Stampa:
Paola Casagrande, Gabriella Gallerani

Allestimento:
Ditta LUIGI BOTTA, Bologna

Impianti di illuminazione:
EFFETIZETA snc., Calderara di Reno

Impianti di sicurezza:
ELFORD 2, Casalecchio di Reno

Trasporti e servizi doganali:
TAVONI AIR FREIGHT

Assicurazioni:
INA ASSITALIA

Gli organizzatori della mostra ed i curatori del catalogo intendono rivolgere il piú vivo ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito a questa impresa e, in particolare, a:

H. Aurenhammer, R. Bacou, P. Bagni, A. Bettagno, V. Birke, J. Bober, E. Borea, R. Bosel, S. de Bussierre, A. Czere, S. De Tuoni, G. Dillon, P. Dreyer, A. Duckers, M. Faldella, M. Fanti, S. Ferino, C.L. Frommel, E. Gaudioso, T. Gerszi, O. Giudici, A. Griffiths, G. Haider-Hammel, G. Hirschauer, R. Hodge, U. Jenni, F. Mancinelli, P.C. Marani, P. Marini, S. Meloni, L. Monaci Moran, J. Montagu, G. Nepi Sciré, N. Penny, C. Dennison, A. Petrioli Tofani, W. Phelan, J. Reading, W. Robinson, G. Romano, I. Rowlands, F. Russel, E. Schleier, A. Smith, M.L. Sternath, J. Stock, W. Tatrai, N. Turner, B. Vicini, S. Vsevolozhskaja, C. Whistler, J. Wieninger, L. Zentai.

S. Abate, G. Agosti, S. Beguin, M.T. Binaghi Olivari, E. Boo, F. Borini, F. Boris, D. Branca Del Corno, A.M. Brizzolara, A. Buitoni, G. Cammarota, L. Chines, M. Di Giampaolo, V. Farinella, C. Guidotti Ravanelli, A. Mazza, M. Medica, S. Neuburger, F. Pezzarossa, P. Scapecchi, J. Scholz, G. Schweikhart, S. Stagni, C. Strinati, F. Valli, F. Viatte.

Indice

Biografie

Premessa

EZIO RAIMONDI

Come ha ricordato di recente Andrea Emiliani, in pagine acute quanto affettuose, che mi coinvolgono direttamente sotto il segno di un'amicizia lucida e rara, il giovane critico che intorno al 1950 si avventurava a Bologna tra i testi e i fantasmi del suo Quattrocento umanistico poteva contare, solo che lo volesse, sulla lezione trascinante di una nuova storiografia artistica, inaugurata in un'aula universitaria di via Zamboni dai *Momenti della pittura bolognese* di Roberto Longhi. Anche se poi ne nascondeva le tracce, la sua interpretazione erudita di un mondo culturale vivo e corposo, sino a una bizzarria carnevalesca, traeva impulso e conferma da quella lettura sapiente delle immagini, che restituiva a un passato rimasto in ombra o sigillato in un emblema celebrativo il sapore autentico di una presenza, di un gesto reale nella strada di ogni giorno. Non era forse Longhi, nella primavera del 1950, a dire della pittura a Bologna, con l'occhio fisso sul Trecento, che essa, con le sue radici profonde nel sottosuolo della valle padana, «pronta alla verità come all'utopia» è una pittura dichiaratamente umana e perciò, nella migliore accezione, popolare? E poiché lo stesso Longhi, nel saggio programmatico di «Paragone», che è appunto del gennaio 1950, avvertiva che la risposta critica nasce dal senso dell'apertura di un rapporto e involge non soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra, il lettore degli umanisti bolognesi poteva alla fine fare proprio l'invito di un grande maestro del metodo formale a ricongiungere l'analisi della parola, tra un incunabolo o un manoscritto, con la storia poligenetica della sensibilità e della cultura, nel tessuto multiplo delle istituzioni sociali. Erano gli anni, del resto, in cui dopo Huizinga si cominciava a conoscere Lucien Febvre e la sua storia «face au vent»: anni di entusiasmi, di speranze, d'incontri e, come sempre, di errori.

Da allora il dialogo tra le discipline, tra i «voisins», come diceva l'amico di Marc Bloch, ha messo solide radici nel costume critico, i metodi si sono specificati e nello stesso tempo correlati, la geografia e l'antropologia sono entrate in pieno diritto nella teoria storica della cultura, nell'illuminazione storicizzata, per citare ancore Longhi, delle forme e degli stili. Cosí non stupisce che oggi una Mostra dedicata all'Umanesimo a Bologna e al suo tramando d'immagini veda insieme, come in una partitura a piú voci, storici dell'arte, critici letterari, filologi e archeologi. Né si deve considerare poi un semplice caso che essa trovi posto primario nel quadro delle celebrazioni per il IX Centenario del nostro Ateneo, dal momento che le vicende della stagione umanistica bentivolesca e dei suoi cenacoli s'identificano per buona parte con quelle dello Studio e delle scuole universitarie, quando, dopo la metà del secolo, la cultura dei professori e degli intellettuali funzionari prende nuovo vigore e partecipa in modo originale, senza venire meno agli umori nativi di una tradizione tardo gotica, alla vita robusta, cordiale, orgogliosa di una città opulenta, rinnovata dal disegno politico del classici-

smo signorile. Poco importa se poi tutto sembra finire al principio del nuovo secolo con la cacciata dei Bentivoglio e con la distruzione del loro centro di potere e dei suoi simboli pubblici più fastosi. In realtà, così come si riconosce oggi la funzione umanistica dell'Università petroniana del Quattrocento, con un suo stile singolarissimo fra dotto e comico, fra pathos e ironia, sembra altrettanto lecito dire che letteratura, filosofia e arte costituiscono a Bologna, nei decenni illusorî ma sostanziosi dei Bentivoglio, un'ermeneutica esistenziale del vivere e delle sue figure, che sopravvive al tracollo di una dinastia di provincia. Basta pensare, sullo sfondo di altre inquietudini e fermenti, alla nuova ricerca iconografica e sapienziale dell'emblematica, e al « naturalismo affettuoso » come studio diretto dell'uomo e del mondo, nello spazio riflesso della storia e della favola, all'origine, come si sa, della straordinaria avventura antimanieristica dei Carracci. Il vecchio timbro umanistico di una riflessione appassionata ma cordiale continua a vivere di metamorfosi in metamorfosi.

La Mostra che ora si presenta al pubblico si è proposta per l'appunto di illuminare, attraverso lo scandaglio di più discipline, le complesse e spesso sfuggenti radici umanistiche del Rinascimento bolognese, indagando ex novo eventi, protagonisti, testi, immagini, rapporti e suggerendo di qui nuove interpretazioni, con ipotesi cronologiche e attributive degne di essere meditate. Nello stesso tempo essa vuole farsi mediatrice di una conoscenza dell'Umanesimo a Bologna, per così dire, più diffusa e più popolare, con la convinzione che l'esattezza storiografica sia il veicolo migliore, quando vi si aggiungono il gusto e il sentimento non ancora defunto della « civitas », per riportare al nostro presente, cioè ad ogni uomo che lo riempie della propria vita, le figurazioni o i frammenti del passato. La collaborazione costante della Sovrintendenza, dell'Albertina di Vienna e dell'Università, con i suoi dipartimenti e istituti interessati, è già un segno sicuro di questo spirito comune. Resta ora da metterlo alla prova anche dalla parte del pubblico. Per questo una Mostra diventa sempre un dialogo: un dialogo del sapere e del vivere insieme, come insegnavano, soprattutto a Bologna, i maestri della cultura umanistica, amici, non per nulla, di pittori e di artigiani, tra una piazza e una strada, che può essere ancora la nostra.

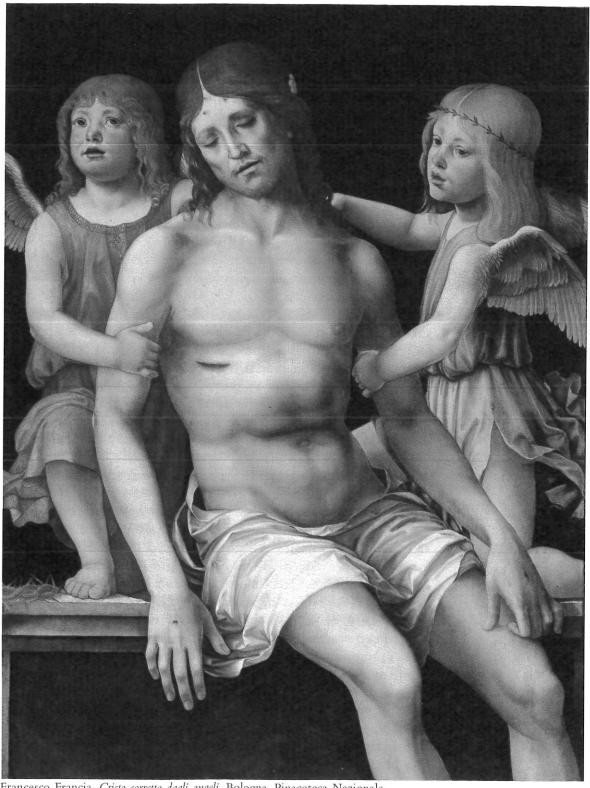
Bologna 1490: dall'umanesimo severo alla suavitas rinascimentale

ANDREA EMILIANI
KONRAD OBERHUBER

Ogni esposizione che abbia serietà di intenti deve reggersi su di un accertato piano critico e storico, e proprio da questo esprimere alcune precise intenzioni. Diremo fin dall'inizio che il manifesto-programma di questa mostra, dedicata all'umanesimo *fin-de-siècle*, può inizialmente trovarsi riassunto, una volta di più, nelle parole di Roberto Longhi; e precisamente là dove egli affronta la svolta operata dal «prematuro classicismo» di Francesco Francia, un'alba rinascimentale appena tinta di rosato dopo l'impressionante, severa stagione dei grandi esiliati ferraresi in Bologna: Cossa ed Ercole Roberti.

Citiamo estesamente allora dall'Officina Ferrarese, che è del 1934: «Occorre infatti riconoscere che alla morte di quel gran genio [Ercole] non rimaneva a Ferrara neppure un pittore che potesse mantenere la città nel suo rango di capitale artistica; capitale che invece era divenuta Bologna, dove, fin dal 1483, s'era trasferito il migliore fra i seguaci di Ercole, Lorenzo Costa; e sebbene ne' lui, ne' il Francia, dolce astro bolognese, fossero comparabili ad Ercole, sta il fatto che già alla data della sua morte l'arte loro era, per quel che si diceva, più moderna: donde, in tutta la regione, gli sforzi per arieggiarla». Così poi proseguiva, aprendo altre strade: «Da Bologna, in ogni caso, bisogna ripetersi. Ma perché i moventi della pittura bolognese, nell'ultimo decennio del '400, sono più complessi e, nel succedersi, più rapidi di quel che si dice correntemente, occorrerà stenderne un'effemeride più esatta che di consueto».

Agli avvenimenti dell'ultimo decennio del secolo XV, prevalentemente, come pure a ciò che brevemente li precede e soprattutto li segue, il nostro lavoro è oggi destinato. Una mostra è pur sempre, per l'esercizio della critica d'arte, un procedimento ermeneutico insostituibile poiché si attua in presenza delle opere, avvalendosi così della loro stessa originale e insostituibile pressione fisica, capace di aggredire l'osservatore secondo molti e diversi livelli. Essa è imperturbabile o indifferente, per fortuna, di fronte ai nostri errori possibili i quali oggi, tuttavia, grazie all'intelligenza e all'autorevolezza di tanti amabili collaboratori (ultima per ragioni di cortesia Marzia Faietti) possono essere emendati o sconfitti. L'occasione consente alla Pinacoteca Nazionale di Bologna e all'Albertina Sammlung di Vienna un esame inedito, puntiglioso e vasto, della *suavitas* umanistica attestata sullo scorcio del '400 come un *art nouveau* piena di seduzioni e di pubblico compiacimento già nel suo primo, antico affiorare. Che è quello, come Longhi nitidamente diceva, di un dilatato successo che cresce sul corpo di una città, Bologna, la cui figura di centro rinascimentale oggi soltanto inizia a disegnarsi compiutamente (accanto e diversamente da Padova o da Urbino, da Venezia, Milano o Firenze); e che raggiunge quasi precipitosamente la complessità di un fenomeno maggiore di ciò che normalmente si dice, condannato inoltre alla condizione di meteora dall'improvviso spegnersi della signorìa bentivolesca.

Questa mostra conclude per giunta una intera parabola di indagini le

Francesco Francia, *Cristo sorretto dagli angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Francesco Francia, *Adorazione del Bambino*, part., Bologna, Pinacoteca Nazionale.

quali ebbero in realtà inizio nel 1983, con l'esame dedicato a l'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, naturale clausula anche politica della vita e del tramonto del dominio di quella casata, nel bel mezzo del quale – dagli anni '60 ai primi anni '80 – si collocano le attività ineguagliabili di Francesco del Cossa e di Ercole Roberti: quelle stesse cui un'altra mostra criticamente dibattuta, quella realizzata nel 1985, diede corpo efficace. Si tratta dunque di tre proposte che in un lustro appena hanno suscitato motivate discussioni e che oggi in particolare, per le intime connessioni fra arte e vita culturale dell'umanesimo nello Studio, celebrano il nono secolo di vita dell'università bolognese.

Dopo la severa, drammatica stagione dei ferraresi, scende dunque su Bologna, e vi si distende come una rugiada aurorale, quel «gusto dolce» cui in sostanza questa rassegna è dedicata. Come meglio vedremo, Bologna occupa tuttora un ruolo piuttosto marginale nella generale vicenda della civiltà del Rinascimento italiano. I tesori dei Bentivoglio sono andati sovente dispersi, per la gran parte distrutti. Il giudizio sulla cultura artistica è per molti versi quello che si deve ad una assenza-presenza. Le opere superstiti non sono mai di natura monumentale, ma piuttosto piccoli e preziosi oggetti: medaglie, targhette, dipinti di ridotte dimensioni; e ancora disegni, nielli e soprattutto incisioni su rame. Da questa cultura derivarono con ogni probabilità i maestri che, nel primo decennio del '500, portarono a perfezione il nucleo più significativo delle opere grafiche con soggetto umanistico, in Italia. Testimoni di una temperie scientifica e tecnica di grande interesse, essi hanno il loro capofila (non foss'altro per la sua più proficua, superstite produzione) in quel Marcantonio Raimondi che probabilmente deve ritenersi il più importante incisore dell'alto Rinascimento. La prima fase della sua attività resta però assai poco nota, e non è mai stata in sostanza presentata nel suo complesso.

Marcantonio era sodale di numerosi umanisti. Discepolo a sua volta dell'orafo e pittore Francesco Francia, – bolognese cresciuto tuttavia all'arte fiorentina e reduce nella città di origine a maturità ormai raggiunta, – il Raimondi trasse ampia ispirazione dai disegni di carattere allegorico del maestro. E nella stessa bottega del Francia crebbero ed operarono probabilmente anche altri artisti, come l'orafo Peregrino da Cesena, il quale verosimilmente, ancor prima del nuovo secolo, creò in incisioni a niello interessanti soggetti ispirati all'antico, seguitando in tal modo la tradizione orafa del maestro; e il pittore Giacomo Francia, figlio di Francesco, che egualmente si distinse per le incisioni di soggetto antico. Il Francia e Marcantonio erano poi attorniati da una cerchia di artisti più o meno convertiti, o convergenti alla nuova arte. Lorenzo Costa, Nicoletto da Modena, lo stesso Amico Aspertini – con una sua particolare accezione – e in epoca più avanzata, a Roma, Jacopo Ripan-

da, dovevano tutti farsi un nome per le loro conoscenze e frequentazioni dell'arte dell'«antico».

Naturalmente, questa forte attenzione riposta nell'allegoria, nel mito e nella favola, fu solo in parte un tratto caratteristico di quell'età in Bologna. Certo, il clima dell'umanesimo accademico coltivato con frutti sorprendenti dall'Università ha svolto a questo riguardo un importante ruolo propulsore. Se l'enigmatico artefice di medaglie contraddistinto dal monogramma IO.F.F. faccia parte della cerchia bolognese, come il suo stile indurrebbe a credere, o se sia invece da collocare in altri ambienti – come si fa di consueto – è un quesito destinato, almeno per ora, a restare irrisolto. La presenza di opere della numismatica e della medaglistica è però oggi molto importante, proprio in questa esposizione nella quale, invece, non compaiono le opere editoriali, i libri che fanno invece parte così intima dell'essenziale nucleo della cultura umanistica. In effetti, ad eccezione di alcuni codici un poco conosciuti, a tutt'oggi la decorazione libraria a Bologna intorno all'anno 1500 è terreno davvero praticamente inesplorato: cosicché anche a noi, pur in questa circostanza, non è riuscito di entrare con decisione nel campo.

Il nodo proposto dalle sottili e complesse eredità del gusto di fine secolo a Bologna ha chiamato sempre e tradizionalmente l'attenzione del mondo nordico di lingua e di cultura tedesca e austriaca. Ciò non si dice solo per avvalorare ora la collaborazione così intima fra l'Albertina Sammlung di Vienna e la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il rapporto passa attraverso episodi già noti e che la mostra è destinata ad avviare a ulteriore e approfondita conoscenza. Quando Lucas Cranach, intorno al 1502-1503, eseguì in Vienna il ritratto di Johannes Cuspinian e di un altro importante umanista che un tempo si riteneva fosse Johannes Reuss, il Rettore dell'Università di Vienna, forse, aveva sentito parlare dei ritratti di umanisti bolognesi, e fra tutti, quello di Bartolomeo Bianchini, eseguito da Francesco Francia. Tali notizie, probabilmente, erano giunte fin là tramite professori italiani attivi nello Studio di Vienna, come Cimbriacus, Amaltheus o Hieronymus Balbus; oppure ancora grazie a eruditi che avevano compiuto i loro studi a Bologna. Comunque siano andate le cose, sta di fatto che Christoph Scheurl, scolaro e umanista in Bologna intorno al 1509, scriverà in una lettera di dedica a Cranach: «Il mio maestro Beroaldo esalta il suo compatriota Francia da Bologna, ma non ha veduto le tue opere...». Filippo Beroaldo, il grande umanista bolognese, amava l'arte del Francia, ma gli umanisti tedeschi non erano – come si vede – da meno. E fu del resto proprio in ambiente austriaco e tedesco-meridionale che, intorno al 1500, fiorì una cultura umanistica in grado di misurarsi con quella sviluppatasi nell'Italia padana.

Lo scambio fra le due culture fu allora assai intenso e non unilaterale, pur conservando caratteristiche autonome. L'influsso di Albrecht Dü-

44

55

rer sul bolognese Marcantonio Raimondi è, in ogni caso, un segno evidente del più largo influsso esercitato dal Nord sull'Italia rinascimentale. In Bologna, e cioè in un *carrefour* molto vitale della circolazione culturale europea, influenze come quelle di Martin Schongauer o addirittura, alle spalle di esso, dei grandi maestri renani dell'incisione a metà del '400, è aspetto fondamentale testimoniato anche dalla presenza di un collezionismo di grafica nordica molto importante. Il Dürer stesso, durante il suo secondo viaggio a Venezia, e dunque alla fine del 1506, si recò anche a Bologna, allo scopo di studiare i segreti della matematica presso quella Università; e non è davvero escluso che proprio in quella occasione egli avesse modo di conoscere il suo solerte imitatore. E ancora più tardi negli anni, quando già Marcantonio era a Roma e lavorava ormai per Raffaello e per la sua scuola, Albrecht Dürer – fin dai lontani Paesi Bassi – cercava di procurarsi opere del bolognese cambiandole con le proprie.

Si è soliti dire che il più grande storico dell'arte bolognese, il canonico Carlo Cesare Malvasia, nell'affrontare agonisticamente le affermazioni di Giorgio Vasari, giunga deliberatamente a sofisticare la verità. A voler essere sinceri, Malvasia aveva già iniziato una notevolissima battaglia per l'affermazione del «certo» contro ogni apodittico «vero», proponendo conoscenze e sperimentazioni che avevano il fine di mettere in crisi, come egli stesso accusava, l'*ipse dixit* del primato toscocentrico; e dunque una verità rivelata che non affrontava il paragone con le altre scuole italiane, e non accertava la complessità del panorama storico artistico della penisola. Tuttavia, proprio in apertura del primo volume de *Le Vite dei Pittori Bolognesi*, e cioè all'attacco stesso della narrazione (che segue alle incertezze di un medioevo più presagito che conosciuto), la 'vita' del Francia assorbita direttamente dall'aretino è l'esplosione metodologica che rivela la *concors discordia* come strumento, ed il vero e proprio introibo critico dal quale sgorga, con fluviale larghezza, il racconto della *Felsina sempre Pittrice.* L'omaggio reso al Vasari con la pubblicazione del suo testo originale della vita del Francia è così un riconoscimento dovuto all'autorità, ma anche la *captatio* di una narrazione polisenso, di umore così altero che popolare, e che, sia nel livello colto ed alto, sia in quello più diffuso, esegue mediazioni che sono poi ricorrenti nella condizione culturale malvasiana. La vita del Francia, tratta pari pari dal Vasari, è insomma il polo classico che deve essere deglutito subito entro quella sostanziale uniformità barocca che riveste l'intero diagramma delle stagioni artistiche bolognesi.

In realtà, fra le parole esemplari del Vasari, rimormorate dal Malvasia con tanta intenzione, si nasconde l'intuizione che proprio dal Francia si apra al futuro, in questa città, la pittura moderna. E non è dubbio che la tenera classicità del Francia esprima, già nell'ultimo decennio del '400, una condizione adulta e perfino morfologicamente matura di quella

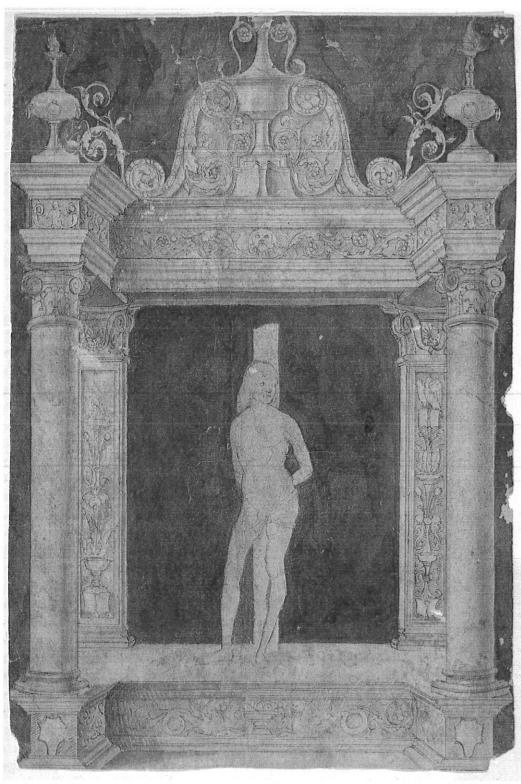
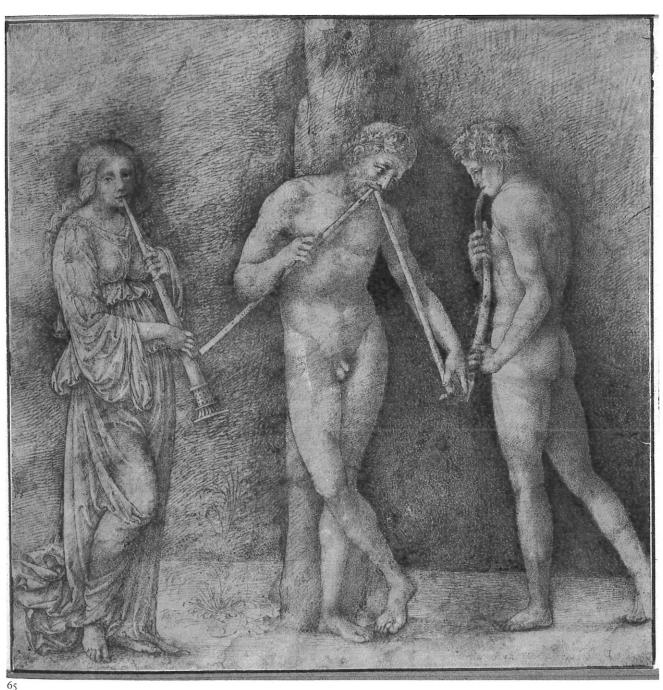
contenuta beltà, di quella esemplare modestia, di quella virtuosa ritrosìa che verranno coltivate come modelli in ogni naturalistico ritorno di fiamma verso la condizione umana: come fra tutti in Ludovico Carracci giovane, e un secolo dopo in Giuseppe Maria Crespi. La tranquillità del Francia non è mai appagata dal proprio grado di classicità, ma piuttosto venata progressivamente da un riserbo, da una mestizia che la sottraggono in ogni modo al novero dei rinascimenti colti e compiaciuti e la sospingono semmai verso i territori dominati da un cattolico appassirsi della spontanea e trionfante fisiologia dell'umanesimo di corte, fino a presagire non già la maniera ma il naturalismo della riforma cattolica. Già, su questa strada, meditazioni impegnative furono quelle di Francesco Arcangeli; e più recentemente, di Charles Dempsey.

Solo avendo ben presente davanti agli occhi l'avvenire che Malvasia riconosce a Francesco Francia si intende, dunque, la sua adesione vasariana. Dal Francia nasce infatti la pittura moderna, un'età nuova che nutre quello «spirito di prontezza» e quella «dolcezza ne' colori unita» che nei pur grandi o grandissimi artisti precedenti, da Piero a Ercole ferrarese, non poteva emergere; sforzandosi anzi costoro «massime nelli scorti e nelle vedute spiacevoli» («dure a condurle... aspre a vederle») e insomma in quella maniera «secca, cruda e tagliente» che proprio Pietro Perugino e Francesco Francia, quali «astri di prima grandezza, anzi luminari maggiori», liquidarono pacificamente. Di qui, la famosa epifanìa di una pittura moderna, la stessa «che i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo a loro assolutamente che e' non si potesse giammai far di meglio».

Malvasia si ferma qui (tralasciando, come vedremo, la conclusione vasariana) e si dichiara soddisfattissimo. Egli infatti ha prelevato in quella «prontezza» e in quella «unità» segmenti stilistici importanti, che entrano di fatto nel repertorio linguistico e strutturale di qua dal Reno, quando quella forma prontamente matura e quella dolce unità cromatica diverranno modelli così durevoli da potersi nuovamente individuare in Annibale, o in Guido Reni. Oggi quell'entusiasmo per un'età dell'oro (che nel Francia dovremmo comunque chiamare l'età della grazia) è temperato dalla nozione di acerbità o di prematurità rinascimentale che già Longhi aveva codificato sulla glabra umanità, sul mesto sorriso, sull'attitudine esemplare dell'antropologia franciana; così come essa è perfezionata ora in un orizzonte più vasto per merito di Federico Zeri, e per altri versi ornata in preziose *broderies* pre-manieristiche da Giovanni Romano. Il rinascimento umbratile infatti può oscillare fra classicismo adolescenziale e la sua forma apparentemente più lontana, ma in realtà contigua, che è l'antirinascimento.

Nessun luogo culturale più che la Bologna umanistica, satura di saggezze naturalistiche, espressiva e umorale, perfino beffarda talora, nell'esercizio magistrale dell'oratoria accademica sì, ma segmentata in

63

65

generi che svariano dalle epistole all'erudizione, dalla trattatistica alla storiografia, dall'antiquaria alla archeologia e alla poesia latina, poteva consentire il dilagare che oggi si riscopre vasto di una cultura che, specie per il lavoro filosofico e per quello scientifico, si basava su di una tradizione aristotelica radicale e naturale, accanto a Mantova e a Padova. Sulle lettere domina allora la determinata volontà di restituire ai testi quella fedeltà che solo l'accanito lavoro filologico consente di ritrovare: filologia ed esplorazione dei testi abitano le abitudini stesse di vita dei grandi commentatori bolognesi, dal Beroaldo al Pio; e come l'indagine dei colleghi italianisti ci insegna, il confronto continuo fra erudizione, mito, contesto storico e letterario, fanno dei commenti che nascono in questi anni quella prima idea di uno strumento integrale e moderno in cui è la letteratura a esprimersi come nuova disciplina. Abitata da decine e decine di comunità conventuali diverse e perfino vissuta da diverse nationes, solo Bologna può consentire un così esasperato uso dei costumi culturali, delle loro segmentazioni erette a continuo confronto, e quasi portate ad una sinossi illimitata.

In fondo, la coesistenza fra la dolce novità del Francia e dei suoi adepti, e la perdurante resistenza padana di Amico Aspertini, erano e insieme rimangono i cardini di una polarità che Francesco Arcangeli (1970) volle individuare e far nascere proprio sul finire del '400: quasi un'aporìa che si apre nel cuore stesso della città murata, nel suo tramando naturalistico e fino a queste date immediato; e che da quella antica fedeltà democratico-popolare conduce ora fin verso le soglie di un classicismo destinato talvolta a colorirsi di curialesco e di accademico. È una versione assai cruda, questa che Arcangeli ci diede nello spaccato antropologico di *Natura ed espressione nell'arte bolognese*, ma essa è destinata a precedere con maggior penetrazione critica la lunga stagione del classicismo della prima metà del '500, condannato, e oggi ancora dannato, dall'anatema del Longhi.

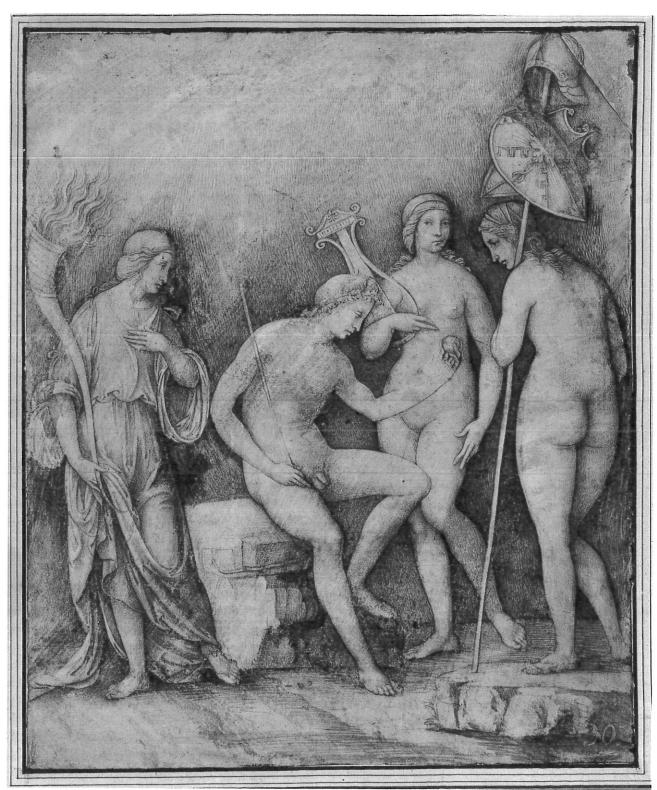
Rammentiamo bene il giorno in cui, accertata la perfetta condizione del tessuto pittorico sottostante, si diede il via al recupero della cimasa della Pala Felicini di Francesco Francia. Mai come in quel momento fu possibile assistere alla vera e propria riemersione della prima, rivelatrice dolcezza di quell'unità di cui il Vasari parlava. Rispetto alla stilofilìa, alla crudele lentezza e meticolosità dello stile (divenuto esso stesso procedura centrale dell'atto creativo) dell'ormai mitico Ercole della Cappella Garganelli, questa forma adolescente – certo, ancor chiusa e disegnata – si sbozzava, dapprima, nella colorita piumaggine dell'aluccia di destra, poi nelle membra ceree, fino a rivelare la corona di spine di un verde menta, un verde dove la traslucida materia mostrava la luminescenza di un lombrico appena uscito da una mela. Era, in quel momento, come dare fondatezza critica alla *Crocifissione* del Bianchini, e maggior concretezza a quella data 1490 possibile ma non certa per via del cartiglio malauguratamente confuso nella pala dei Felicini. Dentro

il giovane Francia (lo stesso che il vecchio artista rifiuterà più di vent'anni dopo, ridipingendo e soffiando piombaggine sulla pala disastrata e non più comprensibile) emergevano certo sia il ricordo del Bellini riminese, volumetrico più che non si dica; che l'inquartato splendore della forma incisa sul fondo nero, a testimonianza dell'impero dei ferraresi appena appena dissolto.

Seguirono altri restauri, fondamenti impegnativi per la critica. Fra essi, basti ricordare, al termine delle tre grandi tempere petrarchesche del Costa nella Cappella dei Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, la scoperta di quell'apertura di «paese» dove già il frassino celebra il suo luccichìo primaverile e getta un fremito appena nella ritmica spazialità peruginesca.

Si è soliti considerare Bologna come un luogo modesto dell'umanesimo italiano almeno rispetto ai nuclei culturali maggiori di Padova, di Milano, di Mantova, di Firenze. Non si ricorda tuttavia mai a sufficienza quale drammatica cancellatura rappresentino, nel sedimento artistico della città emiliana, la distruzione, prima, della Cappella Garganelli, più di cento metri quadrati di pittura di Francesco del Cossa e di Ercole Roberti; e poi la furiosa cassazione, nel 1507 appena, dell'intero Palazzo che i Bentivoglio avevano fatto erigere a Pagno di Lapo Portigiani solo pochi anni avanti. Quanto a dire che la città ha dovuto assistere alla scomparsa così della massima opera della scuola ferrarese, dopo il calendario medioevaleggiante di Schifanoia, e dunque della più grande opera d'arte italiana degli anni '80; come all'immediata cessazione, prima ancora che divenisse tramando generazionale e storico, di ogni esperienza condotta – oltre che dal Francia stesso – dal Perugino e dal Costa fra quelle labili mura. Se poi si aggiunge a queste «assenze-presenze» anche quella della «Viola Bentivola» e cioè della Palazzina fatta costruire da Annibale Bentivoglio nel 1497 e che in apertura di secolo la penna di Sabadino degli Arienti descrive già tale da ospitare affreschi probabilmente dell'Aspertini, del Costa o del Chiodarolo, e con una così ghiotta descrizione del *locus amoenus* da far immaginare i turbamenti di Isabella d'Este, mobilissima donna di palazzo, sedotta da questa urbana delizia eretta alla ferrarese, e già presaga d'ogni combinazione artistico-botanico-inorganica che sarà poi del mondo della *Wunderkammer*. Chi scriveva da Bologna le notizie alla dama mantovana era Sabadino degli Arienti stesso, cantore della Signoria bentivolesca nella lunga fase estense, e più tardi sopravvissuto anche lui tanto al nuovo stile quanto alla secca, violenta conquista di Giulio II. Nelle sue informazioni questo mondo sottile e complesso, questa luce mattutina e incorrotta, galleggiano per un attimo soltanto ben esprimendo tuttavia anche l'assoluta precarietà – o meglio la tenera durata – di un'esperienza, quella del classicismo, che ha già ora le stigmate settentrionali dell'elegia. Un'età breve, un ardore disegnativo che investe ogni materia, ogni vocazione formale: l'acutezza di una sorta di pre-raffaellismo *ohne zeit*,

67

68

lievemente morboso, mai fisiologicamente maturo, pronto dunque a divergere dai canoni centro-italiani del ritmo e dell'armonia per arricciarsi in un antirinascimento sostanziale, che reclama forse, prima ancora che la crisi formale, quella piuttosto esistenziale. In questa pubertà soave albergano sia il classicismo presàgo di mestizia del Francia, che la sintassi latineggiante del Raimondi; e si nascondono tuttavia anche le regressioni, o trasgressioni feroci della protesta aspertiniana, le svagatezze del Ripanda, e insomma ogni aspetto di quella giovinezza che trasse inizio anche in Bologna dalla introduzione di quella «bellezza nuova e più viva» cui Pietro Perugino e Francesco Francia diedero corpo.

Nella via di San Donato, la *domus magna* aveva ospitato affreschi del Francia, come quello con la notturna uccisione di Oloferne di cui è superstite il disegno; ed insieme ad essi, le opere del Perugino cui la committenza artistica assegnava in quegli anni un prodigioso successo; e quelle di Lorenzo Costa che era giunto ormai a smontare pezzo dietro pezzo l'ossessione stilistica più crudele ed aguzza che mai fosse rivissuta fra noi dalla scomparsa di Caldei e di Babilonesi e cioè l'officina ferrarese. Il «dolce stile» discendeva invece nella via di San Donato dai clivi appenninici, dove qualche apparizione di cipresso è già segnale di ornatezza toscana, ed esibiva dentro le sale del Palazzo brevemente famoso quella seduzione melliflua che nasceva dalla scansione ritmica degli spazi, per la prima volta creata da vuoti silenzi armonici. Su tutto, probabilmente, aleggiava quella fisica intuizione della luce che Memling aveva diffuso qui come sull'infanzia di Raffaello a Urbino. Questa melassa bionda e cortese era del resto destinata a sopravanzare Bologna, a raggiungere Mantova stessa per convincere Isabella impegnata a completare il suo Studiolo, a raggiungere infine Ludovico il Moro a Milano. «Questo gusto – scriverà efficacemente André Chastel – significava una pausa imposta al ribollire delle forme, alla profusione degli ornati, ai capricci; e di colpo metteva fine agli ultimi stanchi echi dello squarcionismo, come pure al teso favoleggiare romantico dei narratori senesi e toscani». Giusto in Bologna, era toccato di assistere in prima persona al diffondersi di questo lirismo gentile e agghindato proprio a Michelangelo Buonarroti, lo stesso che dieci anni più tardi (1503-4) doveva accusare Pietro Perugino di goffaggine. E non è difficile ricostruire proprio nella sua reazione, così la durezza del tramonto che la prima seduzione dell'innamoramento di molti artisti fra le mura bolognesi. Anche per questo, la gravità storica delle distruzioni artistiche patite dall'umanesimo bentivolesco, ci appare oggi davvero irrisarcibile, tragica, come in quei giorni stessi si rivelò allo stesso cronista della parte avversa, Ludovico Bolognini. Ginevra, infine, che fugge da Bologna nottetempo, alla testa di un'ottantina di carriaggi colmi di oggetti d'arte, di preziosi e d'ogni genere di ricche masserizie, completa per i narratori più emotivi il quadro di una dispersione così massiccia da giustifi-

care l'incertezza positiva e la debole trama che, a conti fatti, insidiano ogni ricognizione condotta sul rinascimento nella capitale emiliana. Non fosse infatti per il patrimonio delle chiese e della Pinacoteca Nazionale, dovremmo oggi parlare di un quasi totale sprofondamento della nozione stessa di rinascimento bolognese.

La recente ristampa del *Codro e l'umanesimo a Bologna*, di Ezio Raimondi, tanto caparbio nell'analisi filologica dei testi appena dissepolti e inoperosi (1950), quanto avvolgente nell'ampiezza storica che già allora, e cioè in tempi di generico idealismo, slittava verso una sorta di vibrazione antropologica continua, chiamando in causa discipline, procedure e sinergie molteplici; quella ristampa ha rimesso in discussione proprio quella certa fluidità di motivi che già Eugenio Garin attribuiva al dibattito civile-disciplinare, piuttosto che a quello sulle arti: ma più ancora la folta materia che, a Bologna come a Padova, segue da vicino l'istituzione didattica, la stessa ricerca scientifica; e, con esse, gli statuti sociali dei loro protagonisti. Fra le linee di vitalità più presenti è certo quella di riconquistare con perfetta filologia la conoscenza dei classici: filologia come cantiere archeologico, come lavoro di prospezione e di scavo, piuttosto che come mediazione filosofica e di pensiero. Filologia che si accerta su molti materiali, dal sapienziale e dall'erudito al poetico e all'antiquario. Domina tra molti l'allegoria eretta sul tema mitologico, dove le antiche favole, sollecitate dalla *curiositas* – una vera virtù di questo umanesimo universitario così complesso e tuttavia così colorito – assumono proporzioni che superano quelle della teologia, della filosofia e delle scienze, e vanno a collocarsi in luoghi assai contigui alla letteratura. Curiosità e mitologia prendono presto quel gusto iniziatico, inoltre, che Bologna sembra destinata a coltivare per tutto il Cinquecento, dall'Alciato al Bocchi.

La società colta bolognese, che ai professori e ai monaci unisce i ceti professionali più alti, raggiunse probabilmente in questo clima un sensibile raffinamento, rispetto all'apparenza gretta e comunque burbanzosa dei decenni precedenti. Non è impossibile immaginare, così, che proprio il linguaggio un po' esoterico e un po' iniziatico delle favole, ove il mito prendeva il posto della filosofia e delle scienze, entrasse nei discorsi e negli intrattenimenti e invadesse in tal modo anche il terreno sempre disponibile delle arti figurative. Di qui, la consistente massa di opere d'arte minute e preziose, come medaglie, nielli, stampe, disegni e codici, vetrate, o ancora ceramiche. Di qui l'estensione della cifra stilistica omogenea agli aspetti crescenti del prodotto culturale, a cominciare dalla plastica architettonica (cornici, portali, peducci, colonne e capitelli) che del resto prende forma nel momento stesso in cui la città muta il suo aspetto da precario a monumentale. In questa società, la figuratività della *suavitas* avvolge ogni morfologia del potere, proprio per non essere quello bentivolesco tipico di una signorìa totalizzante, quanto

77

XXVIII

79

piuttosto disponibile ad esercitare una sorta di coordinamento di alta borghesia produttiva. Prende corpo così una dilatata, e assai presente necessità progettativa, che invoca gusto e fabrilità insieme, l'applicazione – diremmo oggi – di un *design* che risponda alle sollecitazioni di un mercato tanto particolare qual è quello che l'acerbo rinascimento bentivolesco viene ormai configurando. Non a caso, la riapparizione della personalità del Francia sarà tipica espressione del mondo dell'estetica delle «*arts and crafts*», sul modello dunque ruskiniano e morrisiano. Su di lui, pittore di Madonne, ma anzitutto «*goldsmith, medallist, die-sinker, gemengraver, and type-founder*», il rinascimento artigiano dell'età industriale, fra XIX e XX secolo, punterà alcune delle sue carte migliori.

Difficile sempre attribuire un ruolo agli artisti nella «disputa delle arti» apertasi fra giurisperiti e medici, fra filosofi e letterati. Nonostante le crescenti e ricorrenti citazioni laudative, come ad esempio quelle significativamente tempestive o precoci dedicate al Francia, difficile è per costoro sfuggire alla antica meccanicità di una «più grassa Minerva». Parlano tuttavia di rapporti con le famiglie (piuttosto che con le corporazioni professionali del mondo cittadino, oscillante fra il neofeudalesimo costante della condizione signorile e una visione più comunitativa dell'assetto civico), i pochi documenti che ora, come ai tempi di Francesco del Cossa, rammentano la vicinanza di alcuni artisti alle personalità pubbliche più legate alla cultura.

Probabilmente, proprio dentro il clima d'officina moderna che aleggia su l'*art nouveau* del giovane Francia «*aurifaber*» e disegnatore, come pure sugli altri artisti impegnati in consistenti opere pubbliche, come nella stessa *Domus* bentivolesca, prendono per la prima volta corpo sintomi che sono tutt'insieme di cultura e di società; senza dimenticare mai – peraltro – che la fuga di Cossa, dalla Ferrara di Borso alla Bologna di Giovanni II Bentivoglio, era stata la scelta obbligata di un artista la cui dichiarazione di «dignità» professionale era e resta, nel 1470, la sola affermazione pubblica capace di trascinare di colpo l'artista verso la condizione delle arti liberali. Ma nel cantiere polidisciplinare del «dolce stile», quale il Francia l'aveva assorbito nella sua educazione fiorentina, sembravano mature probabilmente altre convinzioni. Il neoplatonismo del Ficino adottava ovviamente ordini di grandezza metafisica, e l'idea albergava pur sempre nella mente divina, anche se l'uomo si muoveva ormai con quello *spiritus phantasticus* che lo portava più vicino alla *machina mundi*, alla verità delle sue forme e delle sue stesse favole poetiche.

Ma già Leon Battista Alberti – quale che sia la sua incidenza sulla cultura bolognese – aveva suggerito l'idea come legata all'esperienza, e dunque deducibile a posteriori grazie alla pratica. Da questa affermazione scaturiva legittimo e anzi necessario il costante studio sulla natura, la letterale immersione dell'artista all'interno di un esercizio fabrile che ne verificasse costantemente le possibilità che il confronto naturale

dimostrava sempre più vaste. Semmai, l'idea e la sua astrazione ritornano – come notava Carlo Gentili in un suo recente scritto su *Poetica e Mimesis* (1984) – quando si cerca la meta stessa del fare arte, e cioè il conseguimento della bellezza. In questa ricerca si addensano le questioni che dall'umanesimo albertiano conducono Panofski all'inquieto, serotino platonismo di Raffaello, al manierismo del Vasari e al risorgente idealismo barocco di Guido Reni. Ma nel '400 anche la bellezza è alla fine il risultato di una perizia e di una qualità tecnica perfette: «Et l'ingegnio mosso et riscaldato per exercitatione molto si rende pronto ed expedito al lavoro et quella mano seguita velocissimo quale sia da certa ragione d'ingegnio ben guidata». Tanto che il disegno diviene non solo il mezzo della *exercitatione*, ma funzione stessa dell'intelletto. Già in questi anni sembra per molti versi emergere, così, la molteplicità del sapere «poietico» (Jauss); e prendere corpo la polarità che sarà così tipica del dibattito settecentesco fra l'«invenire» e il «facere», e ancora fra il carattere solitario del primo e la natura comunitaria del secondo. Preludi non indifferenti segnati da Vico ad un dibattito che, anche dopo la moderna grande trasformazione, sembra non essersi del tutto chiuso.

Forse dentro questa situazione, avvertita assai più come uno stato d'animo che come riflessiva e meditata coscienza, s'avviò anche in Bologna l'artista dell'ultimo decennio del '400: puntando cioè sull'evento umbro-toscano della *suavitas*, che probabilmente aveva una velocità di diffusione e di comunicazione maggiori rispetto all'antica severità dei grandissimi, ma ormai lontani ferraresi; e immergendo l'arte e la sua officina entro una progettualità costante, avvolgente, capace di assorbire nel disegno e dunque nell'identità intellettiva, il magma mondano e di farlo crescere, conformare alla misura e al ritmo della bellezza. In tal senso, come già disse Ezio Raimondi per il Poliziano, si segue agevolmente la traiettoria che passa da «un platonismo cosmogonico a un platonismo idillico»: mentre sul fondo si disegna una campagna toscana prima, appenninica poi nella cresciuta maturità del Francia, capace di reggere con la sua armoniosa metrica quell'idea di bellezza, quel paragone con il mondo delle idee che tuttavia non sta più solo nelle favole antiche, ma si attualizza nella moderna malinconia che traspira nell'orefice bolognese. Si direbbe che proprio nelle pale del Francia nasca l'aspirazione del paesaggio (si sottolinea ancora: di vallata appenninica) a esprimere per i secoli a venire una letizia amorosa delle forme intatte, verginali fra le quali l'uomo estatico può sopravvivere. Tanto progettato, e tuttavia vitalmente ispirato alla verità ottica, questo paesaggio è un melodioso spartito che dalla natura conduce verso la regola.

Ma rileggiamo meglio, ora, il Vasari alle prese con la nuova dolcezza, e con le inedite armonie del Perugino e del Francia: «Ed i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente, che e' non si potesse giammai far meglio. Ma lo er-

80

87

rore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci». L'affermazione finale supera, come si legge nitidamente, la perfetta periodizzazione del «gusto dolce» e la riconduce nel giro di pochi anni ad un conciso limite. Per il pittore bolognese la vicenda è diversa, egli troverà in se stesso talune varianti rispetto alla lirica felicità dei primi anni, che lo inducono dai sensi ai sentimenti, e piegano in una specie di mestizia ove la poetica degli affetti è incoraggiata sì, ma come in surplace e senza movimento; e dove dunque i gesti non hanno rumore, evidenza, richiamo, ma piuttosto normalità e quotidianità. Ecco, è sulla via della quotidianità che la dolce regola del Francia prelude e ancor più prepara i tempi della controriforma, una contrita stagione che invoca l'onesta medietà e che comunque persegue le strade della regolata bellezza, grazie al classicismo d'aula e anche di sacrestia, nato sullo stelo della suavitas aurorale. La morte del vecchio pittore avvenne, dice la leggenda, davanti all'Estasi di Santa Cecilia appena inviata da Raffaello alla chiesa di San Giovanni in Monte. La favola, risentita ma ancora gentile, ha il suo sfondo didattico e insegna che fra il preraffaellismo puritano del Francia, sia pur declinato in meste riflessioni, e l'incredibile trasmigrazione operata da Raffaello dall'«azione» all'«estasi», c'è di mezzo la modernità stessa della pittura rinascimentale che, toccato di colpo il vertice del classicismo, già chiude quella breve stagione: un discrimine appena, così difficile da identificare e da seguire. La distanza che Raffaello concreta diviene in tal modo enorme, come enorme è la distanza che istantanea si getta fra il naturalismo descrittivo e la metafora entro la quale si avvita la maniera.

*

La presentazione dei fatti figurativi generati da questa cultura umanistica a Bologna, decisamente orientata verso l'arte antica, ci è parsa un buon contributo alla celebrazione del IX centenario dell'Università di Bologna, la madre di tutte le università europee. Si tratta di una collaborazione tra la Graphische Sammlung Albertina di Vienna e la Pinacoteca Nazionale di Bologna. L'idea è nata, sulla base di studi inizialmente promossi da Andrea Emiliani, da uno scambio di vedute di Konrad Oberhuber con Marzia Faietti, ispettore presso il Gabinetto di Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il risultato è un prodotto di intense fatiche comuni, laddove la più onerosa mole di lavoro, per quanto concerne l'organizzazione e il catalogo, ha gravato su Marzia Faietti e sui collaboratori della Pinacoteca, nonché dell'Università di Bologna, ed in particolare di Gian Mario Anselmi; mentre l'Albertina ha messo a disposizione una gran parte delle incisioni e il materiale pazientemente raccolto, riguardante Marcantonio e la sua cerchia.

Gli autori tutti desiderano infine esprimere la gratitudine più viva a Ezio Raimondi, maestro della ricerca e degli studi critici italiani, restitutore di una moderna memoria dell'umanesimo in Bologna.

88

89

98

Bologna e l'Umanesimo

Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento

GIAN MARIO ANSELMI
SAMUELE GIOMBI

1. Se si guarda all'Umanesimo bolognese con un'ottica sgombra da fuorvianti schematizzazioni e ci si decide a coglierne a fondo latitudine e profondità specifiche senza indossare, ogni volta, i panni di chi viaggia tra Quattro e Cinquecento avendo esclusivamente come bussola il polo fiorentino o romano o veneziano, non ci si potrà non imbattere in una ricchezza epistemica ed ermeneutica di rilievo strategico per le vicende della cultura italiana ed europea di quei secoli.

Soprattutto gli anni dell'ultimo ventennio del Quattrocento e del primo decennio del Cinquecento, qui così emblematici per tutta una storia delle arti figurative, rappresentano una stagione essenziale per Bologna e per la sua cultura in generale: l'insegnamento di grandi maestri, quali Beroaldo, Codro, Pio tra Studio e Corte, il costituirsi di cenacoli letterari attivissimi nei contatti con tutte le avanguardie italiane (basti pensare a Giovanni Filoteo Achillini), il fiorire precoce e ricchissimo della stampa sono solo alcuni dei punti di eccellenza che si possono sommariamente richiamare ad esempio.

In tale contesto matura una frequentazione tra letterati, filosofi, artisti, perspicua certo di tanti centri rinascimentali italiani, ma che a Bologna riceve una sua originale peculiarità dal policentrismo marcato dei luoghi di produzione e aggregazione culturale: lo Studio universitario, di grande tradizione e di prima grandezza nel contesto europeo; la Corte bentivolesca, di breve ma intensa durata; la variegata committenza di vecchi e nuovi aristocratici, di notai, di mercanti; i grandi conventi con le loro biblioteche ed il loro circuito di relazioni internazionali. Tale eccentricità dei luoghi, a Bologna, lungi dal separare, in realtà opera da efficacissimo moltiplicatore di sedi di incontro, di intreccio di esperienze, d'incrocio di committenze e di destinatari: le testimonianze non mancano, dalle cronache alle opere letterarie alle arti figurative (emblematici, e sempre rammentati, il caso del Francia che ritrae il Codro o il «catalogo» dei maggiori artisti contemporanei dipanato dall'Achillini nel suo *Viridario*). Ma, in realtà, è la complessiva dimensione dell'Umanesimo bolognese che testimonia, di per sé, la grande ricchezza di queste intersezioni: a cominciare dal nodo, fondamentale per Bologna, del rapporto con la cultura classica e del problema del suo recupero.

Non è da dimenticare che Beroaldo, Codro, Pio aprono una stagione di ermeneutica dei classici maggiori (Properzio, Svetonio, Apuleio, Lucrezio, Omero, Esiodo, Virgilio), perseguendo contestualmente molti obiettivi: primario certamente il restauro corretto dei testi e della loro delucidazione (il «commento» conosce uno sviluppo qualitativo e quantitativo eccezionale a Bologna), connesso con le stesse esigenze dell'insegnamento universitario. Ma si va oltre: restauro e delucidazione sono i primi passi di uno sforzo ermeneutico di ben più ampia portata, volto a riportare in luce i termini della sapienzialità antica, anche la

Avvertenza: Il lavoro è frutto di ricerca comune e di costante, continua collaborazione fin dalla sua impostazione iniziale. In particolare, a Gian Mario Anselmi spetta la stesura dei paragrafi 1 - 6-7-8; a Samuele Giombi di quelli 2-3-4-5

più riposta, individuando nella *fabula*, nella narrazione mitologica il suo veicolo privilegiato.

La centralità per gli umanisti bolognesi della letteratura classica, dell'arte in generale e del mito come loro nucleo attivatore e propulsorio di una sapienza che l'inesausta *curiositas* (vero e proprio abito metodologico – critico caro agli umanisti bolognesi) dello studioso deve raggiungere, leggendo nel mito i profili di una *veritas* tollerante e pacificatrice, antichissima e del tutto conciliabile con il Cristianesimo.

Non la filosofia, quindi, non la teologia, il diritto, la medicina, le tradizionali discipline universitarie, possono percorrere il leggero filo di quel senso riposto: esse sono egemoniche, tracotanti, illusorie (il più duro, paradossale e irridente attacco viene dal Codro) nella loro integralistica pretesa di verità. La letteratura, la retorica e le arti, i frutti cari ai «creatori di miti», i luoghi stessi per eccellenza del mito, sono in realtà al vertice della serialità disciplinare, in barba ad ogni condanna platonica, atte a dipanare il velo sottile ed arcaico della verità nascosta ed allusiva. Una intuizione già cara al Boccaccio, ben presente al Poliziano e che a Bologna, attraverso i commenti, le prolusioni, i *sermones* dei suoi umanisti trova un incessante punto di ricerca, una piena enfatizzazione. Mito, quindi, che è oggetto di narrazione ma soprattutto soggetto di *manifestazione* della sapienza: questa cifra, questa tensione ermeneutica attraversano tutta la cultura bolognese, tanto degli artisti quanto degli umanisti e dei letterati. La rappresentazione mitologica appare infatti, a Bologna, più simbolico- allusiva che narrativo-descrittiva: diversamente che a Ferrara, ad esempio, dove la presenza di una consolidata struttura cortigiana e di un incessante collegamento con le tradizioni epico-cavalleresche del Nord premia una letterarietà volta perspicuamente alla festevolezza narrativa del mito, alla sua natura di «intrattenimento» per un pubblico di corte.

Il recupero delle «forme» antiche, e nel loro ambito il privilegio accordato alla *fabula* mitologica, si collocano perciò al centro di un circuito ermeneutico comune ad umanisti ed artisti bolognesi: i secondi, particolarmente nei disegni e nelle stampe (questa Mostra ne è una testimonianza originale e rilevante), fanno proprie le suggestioni allegoriche del grande commento di Beroaldo ad Apuleio o del Codro lettore principe di Omero o degli stessi poeti volgari per dare contorni figurativi all'antico messaggio sapienziale.

2. Se, all'interno di questo circuito comune, di questa intersezione delle arti, volessimo considerare, ad esempio, la fortuna di un pittore come Francesco Francia presso eruditi e letterati cittadini a lui contemporanei,[1] potremmo rilevare diverse significative documentazioni: dall'*Epitalamium* scritto da A.M. Salimbeni nel 1487 in occasione delle nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este alla *Bononia illustrata* di Nicolò Burzio (1494) seguita dopo pochi anni dall'*Elogium Bono-*

1. Cfr. M. Faietti, 1986.

niae dello stesso autore (1498); dalla *Vita di Codro* del Bianchini, edita per la prima volta nel 1502, al *Viridario*, composto da Giovanni Filoteo Achillini nel 1504 ed in cui si dipana una sorta di «catalogo» dei maggiori artisti contemporanei, comprendente anche Marcantonio Raimondi (1513), fino agli *Epitaffi* di Girolamo da Casio (1525). Non si può qui valutare se la fortuna del Francia presso eruditi ed intellettuali sia stata determinata, oltre che dalle personali ragioni dell'intrecciarsi dei percorsi biografici e professionali legati alla politica delle committenze, anche dal particolare linguaggio stilistico del pittore, dal suo protoclassicismo, forse vicino agli ideali artistico-culturali di alcuni circoli umanistici bolognesi sensibili allo sviluppo di quell'allegoresi mitologica che trasse impulso, tra l'altro, dall'opera appassionata di edizione dei testi classici compiuta soprattutto da Filippo Beroaldo. Certo è, però, che lo stesso Beroaldo dimostra il proprio interesse per l'opera franciana facendone, nel suo commentario ad Apuleio, un paradigma della definizione dell'arte come «aemula naturae» (*Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum Aureum Lucii Apuleii*, Bologna 1500, fol. 34v).

Il rapporto biografico e la comunicazione culturale tra umanisti del versante letterario e di quello figurativo si alimenta estendendosi alla relazione tra le discipline, fino a riproporre l'identità (già presente al pensiero classico, da Simonide a Quintiliano,[2] ed ereditata dalla cultura umanistica, dall'Alberti al Lomazzo, dal Dolce al Minturno[3]) tra pittura e poesia e fino a definire il letterato – con le parole di Hermico Caiado (1501) – come «praesidium pictoribus atque poetibus, Ars quibus est eadem, mens quibus est eadem».

La stessa cultura ecclesiastica rivela un dato significativo: le immagini, *litterae laicorum*, comunicano un messaggio che, per essere percepito anche dagli illetterati, deve organizzarsi come una *muta praedicatio*, tanto che risulta senz'altro significativa la influenza della predicazione dei frati nella produzione pittorica. Ma soprattutto nella considerazione magica – quel magismo così diffuso nella cultura orfico-pitagorica dell'umanesimo bolognese e che pone l'arte come creatrice della natura – la parola diventa immagine parlante e l'immagine parola muta. La letteratura ne risulta non simile alla pittura, ma un tipo particolare di pittura e, inversamente, ogni estetica delle arti plastiche viene fondata sull'assioma che dipingere è discorrere, con la conseguente introduzione sempre più massiccia di canoni retorici e letterari nei regni della pittura, come ben appare nella trattatistica del Gilio, del Giraldi e in tutto il filone dell'emblematica e dell'impresistica rinascimentale, da Paolo Giovio a Cesare Ripa, da Andrea Alciato al bolognese Achille Bocchi.[4]

Se – con le parole di Erasmo – «spesso vediamo nelle figure molto più di quanto non possiamo comprendere nelle cose scritte», allora comprendiamo come l'emblematica umanistica non sia più quella medievale: infatti essa non è tanto rivolta didatticamente dal committente ecclesiastico al volgo illetterato che non avrebbe potuto decifrare, nelle

2. Cfr. Orazio, *Ars Poetica*, 153-178, Cicerone, *De Oratore* III, 58; Quintiliano, *Insititutio oratoria*, XI, 3,67.

3. Cfr. G.P. Lomazzo, 1585, VI, 65, p. 486; L. Dolce, 1735, p. 116; L.B. Alberti, 1950; Minturno, 1564, pp. 2-3; B. Varchi, 1549, pp. III. Un vasto repertorio moderno di testi orientati in questa direzione può trovarsi in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1962, oltre che nella antologia a cura di Savarese-Gareffi, 1980. Inoltre un'interessante interpretazione sulla concezione dell'*ut pictura poesis* dagli esordi classici agli sviluppi rinascimentali viene offerta in H. Lausberg, 1960; R.J. Clements, 1960; R.W. Lee, 1967; J.H. Hagstrum, 1958; M. Baxandall, 1971. Per la tradizione ecclesiastica che assomiglia le pitture alle prediche si possono consultare gli articoli di L. Gongorad, 1930, pp. 166 ss. e di H. Hibbaud, 1972, pp. 29 ss.

4. Cfr. L.G. Giraldi, 1560, I, pp. 457-68. C. Ripa, 1603; A. Alciato, 1534; A. Bocchi, 1555; P. Giovio, 1978; G.A. Gilio, 1962, Vol. III, pp. 98-104.

pietruzze del mosaico, il latino della Bibbia; essa piuttosto traccia una sorta di alone verbale e figurativo volto ad indicare la maggiore densità di significato, «pôles entre lesquels circule une électricité de sens» (M. Butor). Che questa letteratura figurata trovi ampio spazio nella cultura dell'umanesimo petroniano risulta subito evidente a chi solo scorra le pagine del repertorio offerto da Max Sander (1969): vi compaiono testi di emblematica o impresistica stampati a Bologna nella prima metà del XVI secolo in grande quantità e relativi ad una vasta area disciplinare, dai *pronostica* del Petrobono alla storiografia di Alberto Leandro; dalle edizioni dei classici alla novellistica medievale boccacciana, dai testi religioso-devozionali riferiti alla vita dei conventi o dei santi locali ai libri di teologia medievale bonaventuriana, fino alle opere allegoriche di Antonio Caracciolo legate al tema amoroso o al topos dei trionfi, discretamente attestato anche nella produzione figurativa. In questo collegamento del sistema comunicativo figurale con quello linguistico si situa l'universo della «parola dipinta», descritto da Giovanni Pozzi (1981) nei vari sistemi di articolazione derivanti dalle lettere composte in modo da formare immagini, alfabeti visivi, fino alla metametrica secentesca del Caramuel.[5]

La dimensione relazionale della «poesis» in rapporto alla «pictura» si rivela significativa a Bologna anche attraverso un'analisi dei riscontri fra immagini, espressioni artistiche e testi umanistico-letterari. Così, ad esempio, il famoso commentario di Giovan Battista Pio a Lucrezio (1511) sembra catalizzare tutta una serie di espressioni legate al mito di Venere raffigurate nelle stampe di Marcantonio Raimondi (nn. 15, 22, 28, 34), alcune delle quali assumono anche una particolare pregnanza filosofico-allegorica[6] (cfr. il n. 34, con le immagini di Marte e Venere come allegorie di guerra e pace, morte e vita, forze ctonie e forze vitali) cara ad un certo umanesimo letterario bolognese. Il trionfo (n. 37) rimanda poi al ciclo dei «trionfi» per il quale, se non possono essere individuati precisi confronti letterari per l'area bolognese (che pure importanti riscontri presenta sul piano storico, se pensiamo solo al trionfale ingresso di Giulio II nella città petroniana nel 1506), occorre rifarsi ad illustri «pionieri» dell'umanesimo italiano, da Petrarca a Flavio Biondo. Così come necessario si rivela il richiamo a Poliziano che, con la sua disposizione più «descrittiva» che «narrativa», offre un appetibile modello alla fruizione artistica. Non è forse casuale il fatto stesso che Poliziano pubblichi i suoi lavori a Bologna ancora prima che a Firenze o che attenda alla stesura dell'*Orfeo* proprio a Mantova, patria di quel Mantegna che tanta parte ebbe nella formazione degli artisti bolognesi.

3. Va a questo punto detto come la rappresentazione mitologica, a Bologna, appaia sempre simbolico-allusiva piuttosto che narrativo-descrittiva, tanto nelle stampe e disegni degli artisti quanto nelle opere di letterati come Filippo Beroaldo, Giovanni Filoteo Achillini e poi Achil-

5. Importanti contributi su questo passaggio culturale derivano da: M. Praz, 1946; P. Hazard, 1946; E. Gombrich, 1948, pp. 82 sgg; A. Koyerè, 1955; E. Battisti, 1962; A. Arnheim, 1974; Francastel 1976; R. Klein, 1975; E. Panofsky, 1975; W. Tatarkiewicz, 1980, pp. 289 ss; L. Innocenti, 1983.

6. Stimoli significativi al riguardo possono derivare dalla lettura di H. Gombrich, 1973; R. Wittkower, 1978; A. Gentili, 1980; E. Panosfky, 1975; H. Gombrich, 1978; Id., 1948, pp. 163-192; A. Warburg, 1980.

le Bocchi. Si tratta di una caratteristica imputabile forse alla mancanza di una corte dalla forte incisività culturale e lontana comunque dai modelli di committenza epico-eroica a netta impronta narrativa o di intrattenimento. In un simile contesto bolognese il soggetto mitologico viene preferibilmente ritrascritto in sede filosofico-letteraria, ad esempio come allegoria di una scelta morale (cfr. L.H. Gombrich, 1978, p. 80); così il *Giudizio di Paride* dell'Albertina, databile verso il 1506-1508, (n. 67) e il disegno di Marcantonio rappresentante *Ercole al Bivio* (n. 53) risultano soggetti tratti dall'*Asino d'Oro* di Apuleio ed interpretati da Filippo Beroaldo in chiave morale. Nel già citato commento ad Apuleio vergato dal filologo bolognese viene infatti richiamato Fulgenzio, per il quale la scena di Ercole al bivio rappresenta l'allegoria della scelta fra le tre forme di vita, contemplativa, attiva e voluttuosa, secondo una tradizione ermeneutica già affermata, dal Salutati al Ficino (cfr. P.O. Kristeller, 1953, pp. 389-390). Il mito diventa dunque simbolo, sistema di avvicinamento ad una verità che si presenta sempre sotto la specie dell'ombra e dell'arcano. Da questo punto di vista la mitologia politeistica non si colloca in contrasto con le esigenze della coscienza religiosa monoteistica e cristiana nell'umanista:[7] il mito si dimostra infatti, secondo la formula della unità del Logos, necessario per il pensiero religioso e per ogni ermeneutica teologica, costituendosi come uno sguardo dall'alto, un volo di ricognizione verso i «princìpi» della realtà.

Questa integrazione tra sensibilità cristiana e cultura pagana o, secondo la ben nota espressione del Panofsky, tra forme pagane e contenuti cristiani, è del resto evidente nella copia dall'Adamo del Dürer, di Marcantonio Raimondi (n. 52) o nel disegno di Nicoletto da Modena raffigurante un S. Sebastiano (n. 63) di così stretta impostazione classica da essere avvicinato, nell'interpretazione del Panofsky, ad Apollo. Può esservi, in ogni caso, adombrata, oltre all'inevitabile influsso della tradizione, una sorta di incontro della cultura classica con la nuova sensibilità religiosa: la sintetica concezione della «unità del Logos» – secondo la felice espressione cara a Giuseppe Toffanin[8] è rintracciabile anche in vasta parte dell'umanesimo letterario bolognese del primo Cinquecento, collocato tra fede e dubbio, pratica ed eversione, ortodossia e marginalità «nicodemica».

L'unità del Logos è dunque un *symbolum*, e un *symbolum* dalla chiara intenzione religiosa. Così apparirà, dopo la metà del secolo, in Achille Bocchi, il quale combina insieme la paganità di Apollo e la cristianità di Elia e Mosè, nel simbolo XCVIII dei suoi «emblematici» *Symbolicarum quaestionum libri*, con la convinzione che «sic pretium est operae veterum conferre sophorum doctrinam eximiae pietatis dogmata nostrae»; così risulterà pochi anni dopo, nel *Discorso*[9] di Gabriele Paleotti, in cui immagini sacre e profane vengono unite in un unico tentativo di riforma spirituale. Su questa profonda mescolanza di ispirazioni mitologico-pagane ed allegorico-cristiane (o agiografiche) rintracciabile in artisti

7. Cfr. K. Kereny, 1947; J. De Cries, 1961; E. Cassirer, 1961; M. Eliade, 1963; W. Pannenberg, 1973.

8. Cfr. G. Toffanin, 1948; Id., 1950.

9. Cfr. G. Paleotti, 1962, Vol. II, pp. 402-471.

bolognesi come Jacopo Francia, Nicoletto da Modena, Marcantonio Raimondi (a cui per altro si ispira Giulio Bonasone, l'incisore del Bocchi, nel simbolo CXXVII[10]), la politica delle committenze avrà certo esercitato una influenza notevole, ma non tale, crediamo, da spiegare completamente un problema che ha le sue radici nello stesso fare artistico e nelle stesse motivazioni culturali degli umanisti. Ad esempio, in Giovan Battista Pio, la ricerca di una congruenza tra Lucrezio e la teologia scotista[11] convive con la impostazione generale, estremamente libera e perfino spregiudicata, del suo commentario lucreziano, fedele all'insegnamento di Alessandro Achillini, il filosofo più autorevole e audace dell'aristotelismo averroistico bolognese. Alla luce anche di una rinnovata e diffusa sensibilità ermeneutica gli umanisti scoprono nei miti pagani ben altro e ben più che semplici idee morali; essi – per usare le parole di Jean Seznec[12] – vi scoprono una dottrina religiosa, gli insegnamenti stessi della fede cristiana. La interpretazione allegorica rivela la connaturata affinità di questa sapienza profana con quella della Sacra Scrittura: nella prospettiva ficiniana Platone concorda con Mosè e Socrate con Gesù (cfr. *Concordia Mosis et Platonis* e *Confirmatio christianorum per socratica* in *Marsilii Ficini Opera*, Basilea 1561, Vol. I) in una sorta di teismo universale che ha nel platonismo il suo Vangelo e secondo cui tutti i popoli antichi hanno partecipato, fin dalle origini, alla rivelazione cristiana. Questa impostazione, che troverà, attorno alla metà del XVI secolo, proprio nella emblematica e nello studio del geroglifico, un suo sviluppo significativo (lo studioso di geroglifici Piero Valeriano[13] è convinto che l'Orapollo, tradotto per la prima volta a Bologna da Filippo Fasanini,[14] costituisca una anticipazione della dottrina di Gesù), riceve infatti un importante avallo dallo studio patristico; gli stessi bolognesi si mostrano in ciò piuttosto attenti, dal Beroaldo che cita spesso Lattanzio, Agostino e Boezio[15] a Giovan Battista Pio che ha ben presente Ammiano, Tertulliano oltre al consueto Agostino.[16] La costante maggiore resta, comunque, a Bologna quel sincretismo eclettico, quella libertà di movimento che ne caratterizza per lo più tutto l'umanesimo. In virtù proprio di questa sensibilità, Filippo Beroaldo, pur facendo certo alcune affermazioni di un qualche impegno confessionale o tentando un accordo tra spirito classico e spirito monoteistico-cristiano nella condanna del politeismo mitologico e pagano,[17] mantiene sempre un tono generale improntato alla indagine curiosa, all'impegno conciliante e bonario, lontano dalla religiosità rigorosa e aristocratica di un Barbaro, di un Pico o di un Ficino.

Senza poter rammentare la circolazione tra gli umanisti bolognesi di testi che sicuramente costituivano un repertorio per l'«inventio» figurativa – come l'*Eneide*, certo ben presente sia allo spirito della filologia beroaldesca che all'invenzione artistica del Raimondi (cfr. B. 288) – altre modalità allegoriche presentano un codice retorico di indubbia mutuazione letteraria: le discipline allegorizzate nelle stampe di Marcan-

10. A. Bocchi, 1555. Una recente edizione è quella romana del 1983 per i tipi della Quasar.

11. Pio, 1511, p. LXXXI

12. J. Seznec, 1980.

13. P. Valeriano, 1567.

14. Fasanini, 1517. Una buona edizione moderna è quella napoletana a cura di F. Sbardone, 1940.

15. Cfr. F. Beroaldo, 1495, a i.

16. G.B. Pio, 1519, p. 66 v.

Per una interpretazione complessiva può essere utile la lettura di: R. Fubini, 1974, pp. 521-578.

17. F. Beroaldo, 1503, p. CLXXIX

tonio Raimondi (n. 30) richiamano ad esempio i testi classici di Petronio o di Plutarco sulla educazione come «innaffiamento» o quelli, più tardi, di Teodolfo d'Orleans, Marziano Capella, Celio Calcagnini; un autore, quest'ultimo, sul crinale dell'eresia e molto vicino a circoli ermetici dell'umanesimo bolognese.

Proprio a questa modalità ermetica, comune sia alla dimensione figurativa sia a quella letteraria dell'umanesimo petroniano, si collega anche il tema della musica con le sue diverse valenze simbolico-iniziatiche ricondotte per un verso dal Raimondi ancora a motivi allegorici (cfr. B. 356 sull'allegoria della fama. Ma analoghe immagini musicali si presentano in disegni del Francia e dell'Aspertini) e accostate per l'altro dal Beroaldo al tema sapienziale-iniziatico della antica e interiore saggezza contenuta nei musicali salmi ebraici, aspetto integrante di quella cultura cabbalistica che un rilievo così importante riveste nel nostro umanesimo, compreso quello bolognese, da Filippo Beroaldo ad Achille Bocchi (cfr. *L'encomium musicae* contenuto nelle *Orationes multifariae* edite a Bologna nel 1500). La fede nella coerenza armonica di tutti i fenomeni fa parte di un patrimonio che, tenuto vivo durante il Medioevo dal *Timeo* platonico, dal *De Institutione musicae* di Boezio e dal commento di Macrobio al *Sommium Scipionis*, alimenta nel Rinascimento l'interesse per la proporzione e per la misura. È in rapporto alla fiducia nel valore cosmopoietico dell'armonia e del numero che va vista l'imitazione degli antichi strumenti musicali, i soli capaci – secondo le parole del Wittkower – «di dar voce alla *musica mundana*, all'eterno armonioso movimento delle sfere celesti, facendo così gustare all'orecchio quelle consonanze che la vista poteva percepire nell'equilibrio proporzionale dell'architettura» (R. Wittkower, 1964, p. 101). Un grande personaggio, molto vicino ai nostri umanisti bolognesi, come Isabella d'Este, testimonia questo interesse per la musica del resto ben florido presso le principali corti e accademie umanistiche, dall'Accademia trissiniana alla corte di Ludovico il Moro.[18]

In un disegno del Raimondi (n. 54) compare un giovane dormiente con orologio: il motivo musicale dunque, nella sua collocazione iniziatica, evoca le dimensioni del tempo e del sonno (cfr. anche B. 365, 366). Nell'invito a «noscere tempus», che dai disegni di Marcantonio Raimondi echeggia ai nielli, si apre quella componente magico-astrologica che permea tante pagine (non solo di un Delminio o di un Ficino[19] ma anche di un Giovan Battista Pio o di un Filippo Beroaldo) e che già introduce il nostro Umanesimo verso la «facies» del suo «autunno» (cfr. Tenenti, 1957). La dimensione inquieta del «tempus» può essere annullata dal sonno: così accade nella stampa n. 33 del Raimondi per la quale il Wickoff propone, come fonte, quel Commentario di Servio a Virgilio (III, 12) che Filippo Beroaldo fa oggetto di uno dei suoi studi,[20] a ulteriore testimonianza di una continuità tematica, spesso sottile e impercettibile, ma permeante di sé molteplici produzioni culturali

18. Si possono consultare al riguardo: L. Spitzer, 1967; K. Meyer-Baer, 1970. In particolare sulla cultura musicale presso gli estensi: C.M. Brown, 1982; J. Von Schlosser, 1974; E. Winternitz, 1982; L. Lockwood 1987.

19. Cfr. G.C. Delminio, 1580.

20. F. Beroaldo, 1482.

umanistiche sia sul versante artistico-figurativo che su quello letterario. Si tratta di un rapporto chiaramente identificabile e rintracciabile anche sulle «trame» biografiche degli umanisti che si cimentano in volgare (emblematico il «catalogo» dei maggiori artisti contemporanei dipanato dall'Achillini nel suo *Viridario* o nelle *Porretane* di Sabadino degli Arienti; come pure significative sono le notizie sul Francia offerte da Nicolò Burzio o da Girolamo da Casio). La relazione è forse invece meno immediatamente rilevabile per gli umanisti «professori» (a parte il caso di Francia e Beroaldo), il cui rapporto con i coevi artisti va cercato non tanto in testimonianze di frequentazioni personali o in citazioni esplicite di carattere biografico-informativo ma in una circolazione comune (e spesso sotterranea) di motivi per lo più riferibili a dimensioni «iniziatiche». Alcuni testi classici possono, a questo proposito, fungere da modello: così è per un disegno del Francia (n. 68), raffigurante la dea Angerona che invita al silenzio, e in cui è stato individuato come fonte quel Macrobio (III, 9, 4) che costituisce, con Plauto, Apuleio e Gellio, proprio uno degli autori più cari allo spirito della filologia beroaldesca, sensibile alle dimensioni « notturne» ed «argentee» della classicità «anticiceroniana».

4. Gli interessi «anticanonici» degli umanisti bolognesi in campo linguistico-erudito si coniugano, come si è in parte visto, con un tessuto di elementi desunti da un contesto ermeneutico e filosofico di carattere orfico-pitagorico. In questa dimensione si situano i *Symbola Pythagorae* del Beroaldo: il nascondimento simbolico rivela già l'intenzione esoterica, a sua volta connessa con la dialettica oppositiva «interiorità-esteriorità», «realtà profonda – apparenza superficiale», «silenzio - confusione vociferante». Appunto il tema del silenzio fondato sul segreto della conoscenza ermetica entra anche nell'universo figurativo, come già si è visto per il disegno del Francia; così entrerà in tutta quella sezione letteraria di interesse iconologico di qualche anno successiva (straordinario veicolo di significative intersezioni tra letteratura e pittura, testo e immagine) che proprio a Bologna trova uno sviluppo particolarmente ampio, dagli emblematisti Andrea Alciato[21] e Achille Bocchi[22] agli impresisti Costanzo Landi[23] e Luca Contile[24] fino a trattatisti già pienamente secenteschi come Antonio Ricciardi e Gabriele Paleotti.[25] L'elemento iniziatico-ermetico sembra essere dunque una costante rintracciabile, anche se in misura diversa, in quella «letteratura della immagine» – sia essa di carattere emblematico, impresistico, mitografico o iconologico – che costituisce una sorta di «internazionale della cultura» nel '500 e qualifica l'emblematica ora come ambito di particolare congiunzione tra letteratura e immagine ora come veicolo privilegiato di trasmissione ermetico-neoplatonica.[26]

Il silenzio che, nei *Symbolicarum quaestionum libri* del Bocchi, rappresenta, arricchendosi di fondamenti ermetici, l'unica reazione possibile

21. A. Alciato, 1534.

22. A. Bocchi, 1555.

23. Costanzo Landi, discepolo dell'Alciato, è autore della *Lettere sopra una impresa d'un pino*, Milano 1560.

24. Di Luca Contile, studente a Bologna, citiamo il *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574.

25. Bolognese di nascita, oltre che di formazione, è il trattatista Antonio Ricciardi, autore dei *Commentaria symbolica*, stampati a Venezia nel 1591, oltre che il più famoso Gabriele Paleotti, artefice del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, opera dal vasto significato culturale uscita dal Concilio di Trento.

26. Per una analisi della tradizione ermetica rinascimentale: A.J. Festugiere, 1950-54; P.O. Kristeller, 1956; Id., 1937; ma anche E. Garin, 1961; M. Fagiolo dell'Arco, 1970. Come indispensabile fonte primaria va letto il *Corpus hermeticum*, 1945.
A questa tradizione si collega strettamente quella orfica, su cui possono essere consultati: P. Klibansky, 1943, pp. 281-300; E. Wind, 1958, pp. 57-77; P.O. Kristeller 1937; E. Garin, 1952, pp. 64-8; Id. 1983.

di fronte alla indicibilità dell'assoluto, può essere ben coniugato con un linguaggio denso di allusività criptica; in questo senso il fondamento iniziatico si avvale di quel linguaggio asiano che Giovan Battista Pio trova così abbondante in Proclo e che, assieme a Filippo Beroaldo, difende strenuamente di fronte ai ciceroniani di maniera. Il modo più appropriato per una mistagogia sembra quello di parole che sono dette e non dette, «editos et non editos». Vengono subito alla mente i giochi verbali di Apuleio, uno degli autori preferiti dai nostri umanisti bolognesi proprio per la sua valenza iniziatica unita alle trasgressioni stilistiche. Alla scelta del silenzio si aggiunge dunque quella, complementare, di un discorso velato, enigmatico, un discorso nascosto che impone il silenzio all'interlocutore ed è esso stesso «silenzioso», criptico – secondo le intuizioni dell'umanista Celio Calcagnini, corrispondente epistolare di Erasmo e destinatario nella dedica degli *Hieroglyphica* di Piero Valeriano[27] oltre che autore del saggio *Descriptio silentii*[28] ispirato alla figura di Arpocrate, dio del silenzio mistico. Il tema, proposto dal *Rosarium philosophorum*[29] ficiniano e illustrato nell'emblema del Bocchi raffigurante Ermete Trismegisto, il *priscus theologus* consacrato dal *Corpus Hermeticum*, è centrale nel commento di Filippo Beroaldo all'*Asino d'oro* apuleiano.[30] Così il Beroaldo, riassumendo questa serie di tematiche desunte da Platone, Proclo, Origene, raccoglie la lezione di palingenesi presente nel travestimento della storia apuleiana, collocandosi – al di là di una esuberante «curiositas» di carattere naturalistico-pliniano tipica di un umanesimo onnivoro come quello bolognese – nel solco della tradizione ermetico-pitagorica, assieme ai bolognesi Giovan Battista Pio, Achille Bocchi, a Celio Calcagnini e al ferrarese Lilio Gregorio Giraldi (autore dei *Simboli pitagorici* e presente per qualche tempo tra Modena e Bologna sotto la protezione dei Bentivoglio). Anche altre opere del grande filologo bolognese offrono ulteriori indicazioni in questa direzione: innanzitutto il *Libellus quo septem sapientium sententiae discutiuntur* (1498), carico di valenze esoteriche, in cui si cita Periandro e si esalta il modello egiziano come originario di tutta la sapienza ermetica, legata all'enigmatico linguaggio del geroglifico. Dal fascino di questo enigma deriva la straordinaria fortuna degli *Hieroglyphica* di Orapollo. Tra il 1419, anno della scoperta del manoscritto greco di Orapollo, il 1505, data della prima pubblicazione a stampa per opera di Aldo Manuzio e il 1517, anno della prima traduzione latina per mano del bolognese Filippo Fasanini,[31] l'opera ha una intensa circolazione manoscritta tanto che la riflessione sulla natura dei geroglifici nella loro duplice valenza di illustrazione e involucro, «ratio docendi» e «ratio occultandi» assume una diffusione sovrannazionale ed un carattere universale fino a fondare quella sorta di «internazionale» di produttori e fruitori di letteratura delle immagini che riveste un ruolo importante nelle vicende politiche, religiose e culturali del Cinquecento e attorno alla quale convergono Alciato e Valeriano, Bocchi e Simeoni assieme all'ungherese

27. P. Valeriano, 1567.

28. C. Calcagnini, 1945.

29. Cfr. M. Schiavone, 1957.

30. Beroaldo, 1500.

31. Si veda la nota 12. Sulla dimensione geroglifica del nostro umanesimo: K. Giehlow, 1915, pp. 1-232; H. Gombrich, 1978; P. Castelli, 1979; M. Calvesi, 1980.

Sambuco ed a rappresentanti dell'evangelismo come Jacopo Sadoleto, Egidio da Viterbo, Gaspare Contarini, Celio Calcagnini.

Se è dunque certo che la cultura beroaldesca contiene valenze esoteriche (come del resto dimostra il solo titolo di un'altra opera, l'*Oratio proverbiorum quo doctrina remotior continetur* stampato a Bologna nel 1500), tuttavia il suo umanesimo di natura «popolare», bonaria, umorale, «mediocre» non puo fare a meno di ritagliarsi un campo di indagine *inter umana* di fronte alla insondabilità delle *res sublimiores*: «Quae supra nos nihil ad nos. Ex hoc socratico documento commonemur omissis rebus sublimioribus circa humiliora versari et divinis repositis humana scrutari». (*Oratio proverbiorum*, p. 3). Nel Beroaldo quella certa aria giocosa, eclettica, svagata, relativistica propria dell'umore bolognese, prevale certamente sull'impegno verso lo scandaglio del mistero da cui, pure, egli, si dimostra attratto. Non così, di lì a poco, per Achille Bocchi o Giovan Battista Pio: la verità si rivela all'uomo per una via quasi iniziatica, né retoricamente argomentativa né logicamente dimostrativa: «animus nitescit, irrutilat, qui immortalitatis claustris alioquin implicitus, mortalitatem exuit illasque platonicas resumit alas» (*Praefationes gymnasticae*, Bologna 1523, p. 1). Le frequenti citazioni da Apuleio, Platone, Plotino, Pitagora confermano questa prospettiva, condivisa anche da Antonio Urceo Codro (altro grande maestro dello Studio, nella prima metà del XVI secolo, ritratto in un dipinto del Francia) il quale avverte il problema della Verità e dei suoi paradossi, menziona Pitagora, Apuleio, Platone, pur restando ancorato ad una visione in sostanza scettica e antimetafisica, calibrata dal socratico «sapere di non sapere».

Questa cultura orfico-sapienziale (Orfeo – così spesso ritratto nelle stampe del Raimondi e la cui mitografia è ampiamente diffusa grazie anche alla vasta circolazione dell'opera polizianesca stampata per la prima volta proprio a Bologna – compare insieme al greco Ermete e all'egiziano Toth negli elenchi ficiniani dei *prisci theologi*) è costruita secondo coordinate magico–ermetiche poggianti sulla simbologia astrale. L'ispirazione quasi divina dell'artista è affermata in ambito bolognese anche da Filippo Beroaldo per poi essere ripresa nei *Symbolicarum quaestionum libri* da Achille Bocchi, soprattutto attraverso quella variante astrologica (ben attestata nei disegni degli artisti considerati in questa mostra) e che documenta ulteriormente la collocazione di Bologna come centro irradiante di plurimi rapporti culturali e crocevia umanistico non solo in direzione lombardo-veneta o fiorentina[32] ma anche ferrarese (si vedano le soluzioni astrologiche di palazzo Schifanoia, oltre alla significativa preponderanza del tema di Ercole che accomuna la cultura petroniana a quella estense).

5. L'affermazione del motivo di una religione interiore di stampo ermetico può celare componenti eterodosse a sfondo valdesiano. Sono, infatti, certo valdesiani i toni di quel Camillo Renato (conosciuto anche

32. Si pensi ai rapporti epistolari del Codro con Aldo Manuzio o ai contatti e collaborazioni filologiche del Beroaldo col Barbaro o, in direzione fiorentina, col Poliziano e il Pico, su cui le pagine fondamentali sono quelle scritte da Ezio Raimondi: Cfr. E. Raimondi, 1987; Id., 1972.
Contributi importanti derivano anche da: C.M. Ady, 1937, p. 43; E. Garin, 1956. Sul gruppo degli amici veneziani del Codro: C. Malagola, 1878, pp. 214-220. Il punto più recente nell'Umanesimo bolognese è ora operato da due importanti volumi miscellanei: *Studi e memorie per la storia della Università di Bologna*, N.S. III, 1983 e, a cura di B. Basile, *Bentivolorum magnificentia*, Roma 1984. Si veda anche «Schede umanistiche», primo numero dell'Archivio Umanistico Rinascimentale bolognese (ARUB), 1987.

come Lisia Fileno) che negli anni trenta giunge a Bologna dove viene ben presto a contatto con rappresentanti della società intellettuale bolognese, intrattenendo con essa dibattiti di religione e filosofia morale su toni di accentuato spiritualismo secondo le caratteristiche che Delio Cantimori[33] attribuisce agli eretici italiani del Cinquecento: una considerazione eminentemente morale della religione, una forte valenza profetica e pacifista (del 1503 è il *Poema de pace* di Giovan Battista Pio), una tenace affermazione del criterio della «sola Scriptura» con cariche antistituzionali, una certa indifferenza dogmatica con punte antitrinitarie (ricordiamo quanto scrive il Bianchini di Antonio Urceo Codro che «non recte sentiebat de Christo, de Ecclesia, de inferis»[34]). Le dichiarate speranze di riforma, espresse in funzione di una aspettativa di pacificazione della cristianità, aprono al Fileno l'amicizia di questo circolo di intellettuali che ammirano Erasmo e sono familiari del Sadoleto o di Marco Antonio Flaminio: si tratta della Accademia di Achille Bocchi, Alessandro Manzoli, Claudio Lambertini, Leandro Alberti, Romolo Amaseo, tutti personaggi raccolti a convito nelle *Annotazioni della volgar lingua* di Giovanni Filoteo Achillini. Non a caso, per alcuni eretici del Cinquecento, Bologna, sebbene tornata dal 1506 sotto la sovranità pontificia, rappresenta uno snodo significativo: Francesco Meleto, il profeta dai toni savonaroliani, è figlio di un mercante bolognese; il bolognese Battista Bovio è uno degli animatori del movimento eretico nei Grigioni; il misticismo anabattistico di Lelio Sozzini, trae alimento proprio da alcuni circoli della città petroniana in cui egli viene a trovarsi nel 1543 quando il padre Mariano è chiamato da Padova a Bologna per salire la cattedra dell'Alciato.[35] Le relazioni del Sozzini si estendono anche ad ambienti conventuali sensibili a novità religiose, soprattutto tra i canonici regolari di S. Salvatore,[36] accreditando così la tesi di una sensibilità religiosa-eversiva bolognese caratterizzata da una estrema vivacità di impegno e di propaganda, estesa ad ogni strato sociale, dal vario e mobile mondo di bottegai e mercanti, al mondo claustrale, all'ambiente dello Studio e della nobiltà cittadina. Possiamo, nel complesso, dire che in questo periodo l'intera storia della Chiesa interseca la storia dell'area emiliano-romagnola. Nel momento in cui si afferma una distinzione tra un'area pontificia (con la Romagna e Bologna e, in seguito, Ferrara) e una imperiale (coi ducati di Parma e Piacenza, di Modena e Reggio, dominati dai vari Farnese, Borbone ed Este) e mentre gruppi imprenditoriali urbani si trasformano in patriziati con il completo controllo di ogni attività dei centri in cui risiedono, comprese le chiese locali e le iniziative culturali promosse mediante le numerose accademie della regione, i grandi concili del XV e XVI secolo si svolgono proprio in questa area: a Ferrara vengono celebrate alcune sessioni del Concilio che, iniziatosi a Basilea nel 1431, si sarebbe chiuso a Firenze nel 1439, sancendo la effimera unione fra Chiesa d'Oriente e d'Occidente; a Bologna viene trasferito il Concilio convocato da Paolo III nel 1541 per af-

33. D. Cantimori, 1939, pp. 71-78; Id., 1975; Id., 1960. Ma anche: A. Biondi, 1967, pp. 7 sgg.; A Rotondò, 1967, pp. 991-1030; A. Stella 1969; C. Ginzburg, 1970; P. Simoncelli, 1979; M. Firpo 1984.

34. A.U. Codro, 1540.

35. Cfr. C. Ginzburg, 1970, p. 165 ss.; D. Cantinori, 1975, p. 175 ss.; A Rotondò, 1982, pp. 107-152. Indicazioni su personaggi e momenti significativi nello sviluppo della vita religiosa bolognese del XV e XVI secolo si trovano in: C. Piana, 1945, pp. 219 ss; Id., 1947; G. Zarri, 1977, pp. 201-37; Id., 1980, pp. 345-371; Ricche documentazioni processuali in A. Battistella, 1905. Un suo ruolo in questo contesto riveste anche la penetrazione erasmiana nel Cinquecento bolognese. I riferimenti a personaggi bolognesi e alla stessa città petroniana, che Erasmo aveva di persona visto assediata da Giulio II nel 1506, ricorrono frequenti nell'epistolario (Cfr. Edizione P.S. Allen, 1924; VII, p. 380; X, p 151; VI, p. 356; IV; p. 429; V, p. 224; XI, p. 177; V, p. 157; I, p. 25; XI, p. 177; I, p. 163; IV, p. 611; V, p. 55; V, p. 55; V, p. 71; XI, p. 96; VI, p. 335; VII, p. 459; VIII, p. 366; VII, p. 270; I, p. 454; III, p. 254; IV, p. 583; III, p. 573; IV, p. 480.) Anche la letteratura critica offre spunti interessanti: A. Renaudet, 1939, p. 72; Id., 1954, pp. 22, 59, 73, 202; Id., 1953, pp. 116 ss.; C. Toffanin, 1948, pp. 49-51; S. Seidel Menchi, 1987; D. Cantinori, 1975, pp. 40 ss.; M. Taffuri, 1985.

36. Cfr. Archivio di Stato di Bologna, (Archivio del Convento di San Salvatore, 183/2630: «Atti capitolari», anni 1531-60, f. 95 v.)

frontare il problema posto dalla protesta luterana. Ma, ancor più, l'intera chiesa emiliano-romagnola è segnata da fermenti di riforma: da Modena, dove il vescovo Giovanni Morone dimostra una notevole sensibilità verso le istanze morali della riforma, a Piacenza, attraversata dai fremiti del misticismo apocalittico dei predicatori, prima di entrare nell'orbita dei Farnese e poi in quella borbonica. Da Ferrara (teatro degli anni giovanili di Girolamo Savonarola e sede di un movimento ereticale penetrato prima con l'aiuto di Renata di Francia, la sposa del duca Ercole II e protettrice di Calvino, e poi attraverso la stampa e lo Studio universitario cittadino) a Faenza ed Imola, dove sono documentati numerosissimi processi dell'Inquisizione a causa delle molte infiltrazioni luterane; fino a Bologna di cui si è già detto ed il cui significato per la storia religiosa europea le ricche biblioteche conventuali basterebbero da sole a dimostrare.[37]

Tutta la produzione del periodo, artistica, letteraria, storica, proprio per il suo costituirsi a Bologna in quel modo così intrecciato e «relazionale» che abbiamo visto, può non risentire seppure indirettamente di questo complessivo ambiente culturale?

6. Il problema dell'intreccio, dell'intersezione è connesso alla questione delle committenze e dei destinatari. Per gli artisti, innanzitutto, il passaggio dalla condizione medioevale di artigiano a quella umanistica di cortigiano implica la necessità di una educazione adatta alla corte; è loro utile una conoscenza della cultura classica, dovendo maneggiare soggetti mitologici per i quali, solo dal '500, i dizionari compilati dal Cartari, dal Giraldi, dal Ripa offrono un valido repertorio. Se non è, dunque, possibile appurare con certezza quali testi entrarono a far parte del corredo essenziale della bottega, l'ambiente quattro-cinquecentesco bolognese, per come lo abbiamo descritto, offre di per sé l'immagine di comune circolazione e costante rapporto culturale tra le diverse aree disciplinari. In esso l'artista si pone come termine medio tra una committenza e una destinazione che, nel caso di molte stampe e soprattutto disegni dei nostri autori, presuppone un pubblico più scelto e più attento di quello che è consentito ad una pala o ad un affresco in una chiesa o in un palazzo. Il «primo» pubblico sembra addirittura identificarsi con gli artisti stessi, interessati a venire in possesso, a scopo di studio, di riproduzioni dei disegni dei grandi maestri (vedi le copie dal Dürer); o addirittura, per certe stampe, saremmo tentati di pensare ad una loro destinazione già ad «emblema», a causa della conformità con specifici testi letterari o «motti» dalle forti valenze ermetiche, giusta i principi dell'emblematica e dell'impresistica più tarde.[38] Potremmo dunque dire, ricorrendo al linguaggio retorico, che la *compositio* dell'artista si colloca tra la *inventio* di un committente e la *dispositio* di un dotto consigliere, anche se talvolta un passaggio può essere eliminato sin dal principio quando il committente è in grado di elaborare la *dispo-*

37. L. Frati, 1890, pp. 110-20; Id., 1910; Id., 1904; Id., 1839, pp. 13-15.

38. La relazione dell'artista con il pubblico nell'Umanesimo è ben studiata nei saggi di Alessandro Conti (pp. 117 ss.), di Anna Maria Mura, (pp. 270 ss.) e di Evelina Borea (pp. 319 ss.) compresi nel volume *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino, 1981.

sitio senza ricorrere ad altri o quando il pittore è in grado di offrire direttamente al committente, senza intermediari, un'opportuna *dispositio*, come risulta ad esempio dalle lettere di Raffaello a Baldassar Castiglione.[39] Se questa assimilazione del processo figurativo al quadro retorico è reso pienamente legittimo dalla tendenziale equivalenza «parola-immagine» e dal comune riferimento alle tecniche della persuasione, restano tuttavia aperti alcuni interrogativi su cui converrà approfondire le indagini, magari iniziando dalla direttrice bolognese: dai documenti (come quelli raccolti da Glasser, Sheard, Hartt[40]) è ricavabile una qualche idea del rapporto fra artista e committente e nell'Umanesimo? E i documenti (i testi) sono la sola strada che abbiamo per decifrare l'organizzarsi, l'evolversi di questi rapporti? O possiamo cercarne tracce documentarie nel quadro? E come mettere in relazione fra loro le due serie (i testi, i quadri)? Come far emergere gli «amici», le figure intermedie fra artista e committente, la cultura cioè nascosta dietro le immagini e costituente il portato comune di quella civiltà umanistica? In ambito bolognese, ad esempio, risulta documentata la committenza bentivolesca, di cui sono espressioni le importanti commissioni nella cappella di famiglia in S. Giacomo, nella chiesa della Misericordia e nel Palazzo di Città dove il Vasari ricorda la *Giuditta e Oloferne* nonché una *Disputa di dottori*, andati perduti a seguito della distruzione del palazzo stesso. Ma dovrà certamente essere approfondita e studiata la committenza da parte di esponenti delle notabili famiglie cittadine dalle cui file, negli anni che ci interessano, escono eruditi e antiquari, come la famiglia Gambaro, ad esempio.

7. Anche il grande sviluppo della stampa a Bologna tra il XV e il XVI secolo[41] testimonia un rapporto tra letterati, tipografi, artisti che ben rende il senso di una «comunità» culturale umanistica, di una comune *humus* cittadina. L'Università non è l'unica istituzione a gestire il rapporto con l'editoria, ma esistono piuttosto diverse società editoriali (come quella del Puteolano) sotto forma cooperativistica, composte da bidelli, docenti, librai, studenti. Bologna si dimostra dunque anche per questo aspetto centro propulsore e crocevia: si è già detto come il Poliziano preferisca stampare a Bologna; i manoscritti bolognesi si trovano in tutte le Biblioteche europee; il flusso di libri che da Bologna va a Venezia o viceversa il numero di testi universitari bolognesi editi nella città lagunare aumenta di molto negli ultimi anni del XV secolo.[42]

Forte venatura classica e spregiudicata apertura alla modernità e all'avanguardia sembrano perciò permeare l'Umanesimo bolognese sotto più riguardi, anche se è al classicismo, ad un originale classicismo, che occorre guardare in conclusione del nostro discorso.

8. Il classicismo, infatti, attraverso la fascinazione del mito, permea di sé la cifra culturale di un'intera città (dai commenti degli umanisti alle

39. Sul ruolo degli artisti in rapporto alla committenza: P. Burke, 1981, pp. 87 ss. Il saggio del Burke si rivela debitore rispetto ad altri precedenti fondamentali contributi come quelli di F. Haskell, 1963; R. Wittkower, 1968; D.S. 1970, o quelli dello stesso Burke 1972 e 1974. Inoltre S. Settis, 1981, pp. 700-761.

40. Al proposito esiste già una ricca documentazione: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* a cura di G. Gaye, Firenze 1840; L. Tanfano Centofanti, 1898; G. Corti-F. Martt, 1962, pp. 155 ss.; H. Glasser, 1965; W.S. Sheard e J.T. Paoletti, 1978.

41. A cominciare dall'essenziale testo di C.F. Buhler, 1958, altre guide al mondo della editoria umanistica bolognese sono costituite da: L. Frati, 1895, pp. 81-95; A. Sorbelli, 1908; L. Sighinolfi, 1913, pp. 260-276; A. Sorbelli, 1929; Id., 1935, pp. 93-99; D. Fava, 1941, pp. 80-97. Vedi poi gli studi citati alla nota 32.

42. V. Scholderer, 1929, pp. 127-133; J.B. Wadswort, 1957, pp. 78-89.

sfilate allegoriche alle rappresentazioni per feste e celebrazioni) e non va dimenticato il suo rilevante aspetto antiquario-archeologico: Bologna guarda alla Romagna e Bologna e la Romagna guardano a Roma. La fondamentale lezione di Biondo Flavio germina tra queste direttrici ed è significativo che i principali umanisti e letterati bolognesi non solo siano collezionisti di cose antiche ma attenti osservatori dei monumenti, dei resti delle vetuste civiltà, sì che a Bologna gli interessi antiquari-archeologici accompagneranno sempre, con intensità crescente dal Cinque-Seicento, l'itinerario formativo di docenti, letterati, addottorati (si pensi, in via emblematica, alla poliedrica personalità di un Liceti). Per lungo tempo, fra l'altro, la passione antiquaria, fondata sul logos ermeneutico di rigorosa impronta filologica, non tende a contrapporsi alla fascinazione mitologica: anzi, tra Quattro e Cinquecento, prima del divaricarsi netto delle varie specializzazioni disciplinari, la ricostruzione corretta di un ritrovato mondo antico procede di pari passo con l'evocazione della sua riposta sapienzialità. Del resto l'infinita serie di «esercizi» e variazioni sulla copia dall'antico sviluppata dagli artisti bolognesi (e ben documentata nella Mostra) lungi dall'esaurirsi in un mero repertorio di immagini «d'uso» agisce da potentissimo moltiplicatore dell'affabulazione sapienziale: come non pensare al privilegio accordato alla copia di certi monumenti, di certe statue, di certi bassorilievi (immagini trionfali, alcune divinità, azioni emblematiche per la loro «teatralità» drammatica e comica, dalla morte di Meleagro ai giochi di Satiri e Ninfe) senza legarlo al dibattito dei cenacoli umanistici, agli interessi dei letterati a dei committenti, al gusto diffuso di un antico che, in virtù degli esercizi stessi degli artisti, si viene già configurando come «frammento», come viatico «segmentato» per un mondo il cui recupero «totale» appare chimerico eppure irresistibile. Non a caso la «copia» dall'antico porge a Marcantonio Raimondi suggestioni per un discorso allusivo che un Roger Caillois non ha esitato a porre nel «cuore del fantastico». Non a caso Amico Aspertini va trasfigurando in chiave espressionistica le sue suggestioni archeologiche così come la maniacale passione del Ripanda per i rilievi antichi diviene fissazione di un canone di lavoro e al tempo stesso ricerca ossessiva di frammenti di «verità». E in effetti la chiosa del commentatore, il verso del letterato, il *bon mot* del signore, l'incisione e il disegno dell'artista, in stretta intersezione in un ambiente così pulsante come quello bolognese del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, pongono non casualmente le basi di un genere per eccellenza manierista, quello dell'impresistica e dell'emblematica, che, da bolognese, diverrà rapidamente europeo. Un genere che è segno di qualcosa di più di un raffinato ed intellettuale gioco di Corte e di cortigiani: esso esprime in realtà la tensione verso una verità tollerante ed allusiva capace di parlare oltre la tracotante dogmaticità della cultura egemone di marca tridentina, attraverso un linguaggio universale, in cui parola e figura insieme siano coaguli ad alta densità di sapere.

La grande opera del Bocchi nell'avanzato Cinquecento ben compendia il tracciato di una cultura e di un abito ermeneutico di cui già, in questa Mostra, si è potuto mostrare il fecondo nucleo d'origine. Il nodo della cultura bolognese del Rinascimento è – lo si può ben vedere – davvero complesso e significativo: l'averlo affrontato, nella Mostra, da tanti punti di vista e con il contributo di molteplici specialismi ci auguriamo possa rivelarsi stimolante avvio a scandagliare davvero a fondo una stagione così rilevante per la storia di Bologna e dell'intera cultura europea del Rinascimento.

Fig. 1. G. Marcanova, *Quaedam antiquitatum fragmenta.* Il Campidoglio (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Alpha L. 5, 15, fol. 26).

Fig. 2. G. Marcanova, *Quaedam antiquitatum fragmenta.* il Foro Romano (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Alpha L. 5, 15, fol. 27).

Fig. 3. G. Marcanova, *Quaedam antiquitatum fragmenta.* La statua equestre di Marco Aurelio a Roma (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Alpha L. 5, 15, fol. 30).

Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo

SANDRO DE MARIA

Nell'affrontare il tema delle prime integrazioni di una scena classica con figure anch'esse di derivazione classica nell'arte del Rinascimento italiano, Erwin Panofsky proponeva – in una densa pagina del suo *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* – alcune considerazioni d'importanza decisiva. Notato il ruolo fondamentale svolto dagli artisti dell'Italia settentrionale, ne indicava il fattore propulsivo nel clima culturale proprio delle Università e delle corti settentrionali, dove «più che altrove possiamo osservare l'apparizione di un atteggiamento 'antiquario' così diffuso, che archeologi, pittori e umanisti puri e semplici lavoravano, possiamo dire, all'unisono».[1] In un contesto così fervido e articolato Bologna – anche nelle parole stesse di Panofsky – occupa un ruolo di rilievo, non foss'altro che per il prestigio dello Studio e la vivacità della corte bentivolesca, almeno negli anni cruciali di Giovanni II.

Va osservato però che l'Umanesimo bolognese di quel tempo ha avuto sì indagatori acutissimi – primo fra tutti Ezio Raimondi,[2] – ma vuoi per il determinismo fiorentino, vuoi per diverse difficoltà di orientamento, solo in tempi recentissimi esso sembra godere di un rinnovato interesse e soprattutto di un'attenzione tale che possa finalmente metterne a fuoco gli aspetti rilevanti e tutti i fittissimi intrecci.[3] Ma si resta pur sempre, nella maggioranza dei casi, su versanti sperimentati, da quello filologico-letterario alle valenze propriamente filosofiche. Quell'atteggiamento antiquario così ben intuito da Panofsky anche al fondo dell'Umanesimo bolognese fu certamente un terreno d'incontro per diverse specializzazioni disciplinari, persino per branche d'attività in certo senso lontane. Arnaldo Momigliano ci ha da tempo insegnato quanto nella cultura storiografica, nello stesso atteggiamento mentale volto al passato, generalmente inteso (all'antichità, dunque, ma non solo ad essa) abbia giocato un ruolo determinante l'uso delle testimonianze materiali e la differenza che ne deriva fra raccolta dei fatti e loro interpretazione.[4] È una disposizione intellettuale che nei decenni che ci interessano, fra Quattro e Cinquecento appunto, riceve un impulso fortissimo. Tanto più in una realtà come quella bolognese, dominata dai poli della corte e dello Studio, dove tutto questo si realizza come un intreccio di aree diverse, ma ugualmente interessate a un nuovo sguardo al mondo antico, dove anche la testimonianza materiale sembra occupare uno spazio crescente: dagli Umanisti dello Studio ai lettori delle più diverse discipline (giuridiche e filosofico-mediche), dagli appassionati raccoglitori e collezionisti agli intellettuali della corte, fino agli artisti, le cui propensioni antiquarie non solo si integrano in una tensione così diffusa, ma svolgono al suo interno un ruolo non marginale.

Questi interessi e questi studi, soprattutto per il versante filologico-letterario, si svolgono su binari che corrono paralleli all'insegnamento universitario e sono ad esso funzionali. La filologia degli umanisti bolognesi (e i nomi prestigiosi sono quelli di Codro, di Filippo Beroaldo se-

1. E. Panofsky, 1971, p. 203.

2. Mi riferisco essenzialmente a E. Raimondi, 1972, pp. 15-100 e a E. Raimondi, 1987.

3. Cfr. al riguardo G.M. Anselmi, 1983 e G.M. Anselmi, 1984.

4. Si veda A. Momigliano, 1984, pp. 3-45 (ma il saggio risale al 1950).

niore, di Giovanni Battista Pio), coi suoi numerosi commenti ai testi classici che caratterizzano la vivacissima attività editoriale nella città sullo scorcio del XV secolo e subito dopo, ha tendenze di rigorosa critica testuale da un lato, ma dall'altro non sfugge a quelle interpretazioni simboliche e allegoriche, soprattutto in rapporto al mito,[5] che saranno poi terreno fecondo per tanti episodi dell'arte figurativa. Accanto e in sintonia si sviluppa a Bologna un precocissimo interesse per la raccolta materiale e la stesura di sillogi epigrafiche di carattere composito, che spesso assumono quasi l'aspetto – come si vedrà – di piccole enciclopedie sulle antichità romane. Campo questo che conoscerà anche, in qualche caso di particolare rilievo, tentativi enciclopedici di più vasto respiro, su tecniche, usi, costumi, pratiche religiose e civili del mondo antico, con l'intento di comporre opere generali di *Antiquitates*: si ricordano quelle, purtroppo perdute, di Codro e di Giovanni Marcanova, padovano di origine e di formazione, quest'ultimo, ma che svolse a lungo la propria attività di lettore nello Studio bolognese, lasciandone traccia considerevole.

In questo complesso intreccio di interessi rivolti al mondo e alla cultura dell'antichità – troppo spesso valutato per settori disgiunti, con assoluto rilievo riservato al campo filologico e letterario – gli artisti entrano prepotentemente, col loro sguardo rivolto alle espressioni materiali, alle forme architettoniche e ai documenti superstiti del fiorire delle arti. Prende corpo così a Bologna a cavallo dei due secoli – in modo del tutto palpabile – un'articolatissima riflessione sul mondo antico, fatta di pazienti raccolte di materiali e di curiosità erudita, di severe riletture dei testi classici e di reinterpretazioni allegoriche del mito. Lì accanto l'attento occhio degli artisti osserva e fissa sul foglio tutto un universo straordinario di segni e di forme, quello che era sopravvissuto di un'irripetibile stagione artistica. Questo mondo, poco indagato nel suo insieme e – si direbbe – piuttosto complesso, converrà ora cercare di rappresentarlo. Prima che le strade si separino più nettamente, attorno alla metà del Cinquecento o poco più tardi, quando la gloriosa tradizione antiquaria bolognese sarà emblematicamente incarnata dalle figure, pur esse prestigiose, di Ulisse Aldrovandi e di Carlo Sigonio.

1. Filologia e antiquaria

Come si coniuga, in questo contesto, il difficile binomio tra attività filologica ed esegetica dei testi classici da un lato e propensioni antiquarie dall'altro, volte, queste ultime, principalmente alla considerazione dei dati materiali? Quali rapporti intercorrono tra le due sfere, forse solo apparentemente lontane, dal momento che talora si incarnarono negli stessi personaggi? Le interferenze sono intuibili più che dimostrabili, salvo qualche caso particolarmente fortunato. Anzi, il ruolo giocato

5. G.M. Anselmi, 1983 e vedi, in questo stesso volume, il saggio dello stesso Autore e di S. Giombi.

dalla filologia dell'Umanesimo italiano nel progressivo concretarsi dell'antiquaria (o dell'archeologia *tout court*) come disciplina con autonomo statuto è stato da taluni indicato come punto di forza di una ricerca che nella sostanza è però ancora da fare.[6] Nello Studio bolognese, per quanto riguarda la cultura classica, il primato dell'esegesi filologica è un fatto indiscutibile, pur con tutti i risvolti anche diversissimi che comprende. A un primo approccio, lo scavo sui testi classici non dovette stimolare gli Umanisti bolognesi verso interessi propriamente antiquari, in cui avessero largo spazio testimonianze concrete e aspetti materiali della vita nel mondo antico. Ma occorrerebbe una rilettura, analitica e finalizzata a questo, dei numerosissimi testi e commenti apparsi in quegli anni, che per il momento non è affatto proponibile, almeno in termini di apprezzabile completezza.[7] Sembrerebbe tuttavia che a Bologna si sia diffusa una scienza filologica abbastanza diversa da quella impersonata, ad esempio, a Firenze da Angelo Poliziano, il quale – fin dagli anni del celebre corso dedicato ai *Fasti* di Ovidio (1481-1482) – si indirizzava verso quella che è stata definita una «nuova filologia totale», con ben definiti intenti anche di ricostruzione storica della poesia e nella quale ha avuto largo spazio l'utilizzazione di documenti materiali, come iscrizioni e monete. I *Miscellanea* del Poliziano e tutta la sua attività filologica nel corso degli anni novanta del Quattrocento sono un documento straordinario di questo progressivo concretarsi della nuova metodologia.[8] L'insegnamento di Flavio Biondo e l'appassionata attività di Pomponio Leto e della cerchia di intellettuali che si raccoglieva attorno all'Accademia Romana nella seconda metà del secolo sembrano così avere dato frutti importanti.

Per quanto riguarda l'erudizione filologica, l'ambiente bolognese offre un quadro diverso,[9] nonostante non irrilevanti siano stati i contatti bolognesi del Poliziano, sui quali avremo modo di tornare. Un umanista singolare e in certa misura scomodo come Antonio Cortesi Urceo (1446-1500) – autosoprannominatosi Codro in ossequio a una tradizione di modestia e di povertà incarnata da un personaggio delle *Satire* di Giovenale – che dopo i soggiorni a Ferrara e a Forlì alla corte degli Ordelaffi è stabilmente lettore nello Studio bolognese di grammatica, retorica e poetica, e in seguito anche di greco, dal 1482 all'anno della morte, ebbe certamente interessi antiquari in senso del tutto proprio.[10] Ai suoi anni bolognesi risale certamente un'opera purtroppo perduta, di contenuto mitologico, il *De fabulis*, di cui resta memoria per alcune allusioni del suo stesso autore,[11] a documentare quell'interesse mitografico così vivo nell'intellettualità bolognese degli anni di Giovanni II Bentivoglio, che è rispecchiato anche da un'operetta di un altro, ma minore personaggio della cerchia bentivolesca, il parmense Nicolò Burzio.[12] Ma più importa qui ricordare un'altra opera perduta e forse mai portata a termine di Codro, dal titolo genericissimo di *Antiquitates*, così carico però di chiare ispirazioni varroniane.[13] Che cosa fossero in

6. A. Momigliano, 1984, p. 10 nota 12.

7. Penso, indicativamente, ai commenti di Filippo Beroaldo a Svetonio (pubblicato nel 1493) e all'*Asino d'oro* di Apuleio (1500), o a quelli dedicati a Cicerone di Giovanni Battista Pio (dal 1527).

8. Si veda soprattutto V. Branca, 1983, pp. 78 ss., 157 ss. Come esempio significativo dell'uso della documentazione numismatica nel commento a testi classici rimando al Cap. LXXXV della prima Centuria dei *Miscellanea* (A. Poliziano, 1550, I, pp. 619-621), a proposito dei *ludi Cereris* menzionati nella quattordicesima Satira di Giovenale. Qui Poliziano ricorre alla testimonianza di monete romane osservate nella collezione di Lorenzo il Magnifico.

9. Rimando ancora, per osservazioni più approfondite, al saggio di G.M. Anselmi e S. Giombi.

10. Su Codro vedi, brevemente, L. Gualdo Rosa, 1983 (con bibl.) e soprattutto C. Malagola, 1878; C. Calcaterra, 1948, p. 159; E. Raimondi, 1972, pp. 48-57; G.M. Anselmi, 1983, pp. 184-194; G.M. Anselmi, 1984, pp. 171-174; E. Raimondi, 1987.

11. Codro 1540, pp. 38, 43, 45.

12. *Musarum ninfarumque ac summorum deorum epytomata*, Bologna s.a. (1497). Sul Burzio vedi G. Ballistreri, 1972 e soprattutto F. Pezzarossa, 1983.

13. Dalla *Vita* scritta subito dopo la morte di Codro dal suo discepolo Bartolomeo Bianchini – e in seguito sempre premessa alle edizioni delle sue *Opere* – risulta appunto l'incompletezza delle *Antiquitates*: cfr. Codro 1540, c. b. III v. Cfr. anche C. Malagola, 1878, p. 417. Il Raimondi non esclude però che il *De fabulis* e le *Antiquitates* potessero essere la medesima opera: E. Raimondi, 1987, p. 161 nota 15.

realtà queste *Antiquitates* di Codro, non sappiamo. In esse avrebbe però potuto trovar luogo di esprimersi quell'interesse per la lingua, la cultura e il mondo greco in generale che è caratteristica così particolare di questo umanista e che per certi versi lo avvicina alla pur diversa attività svolta qualche decennio prima da un altro personaggio fortemente attratto dalle antichità elleniche, Ciriaco d'Ancona.[14] Comunque sia, non è difficile inquadrare quest'opera di Codro in quell'indirizzo di ricerche e di compilazioni erudite su usi, costumi, pratiche religiose e civili, ma anche aspetti materiali della vita e delle città antiche che, nel Quattrocento inoltrato, richiama i nomi e le opere di Flavio Biondo, di Pomponio Leto e di Bernardo Rucellai.[15] Se Roma e Firenze, appunto, appaiono come i centri maggiormente stimolanti per questo tipo di embrionali compilazioni generali e onnicomprensive – che soltanto un secolo dopo, con l'opera straordinaria del Rosinus, raggiungerà un primo stadio di definizione[16] – tuttavia le *Antiquitates* di Codro, pur nel naufragio totale del testo, possono essere indicate come un significativo e probabilmente rilevante prodotto dell'Umanesimo bolognese tardoquattrocentesco nel campo dell'antiquaria erudita. Resta il problema dei riflessi di questo lavoro – ma sembrano in verità assenti – nella restante opera di Codro a noi nota. Il suo particolare approccio alla cultura dell'antichità classica, come ci è testimoniato soprattutto dai quattordici *Sermones*, strettamente legati all'insegnamento nello Studio bolognese, si configura di tono completamente diverso: in essi predomina piuttosto quell'aspetto narrativo e soprattutto favolistico,[17] che pure a taluno è apparso in qualche modo affine alla personalità inquieta e anche bizzarra di un insigne pittore antiquario contemporaneo, Amico Aspertini.[18]

L'attività filologica ed esegetica dell'altro celebre umanista bolognese del tempo, Filippo Beroaldo seniore (1453-1505), di pochi anni soltanto più giovane di Codro, sembra indirizzata verso orizzonti ancora diversi. Anche nel Beroaldo – ma coi limiti dello stato attuale della ricerca, di cui dicevo prima – l'interesse antiquario al dato materiale appare, nell'economia del commento al testo classico, limitatissimo, a tutto vantaggio di una molto accentuata propensione a una lettura in chiave allegorica.[19] Questa particolare disposizione, percepibile al massimo grado nel commento all'*Asino d'oro* di Apuleio (pubblicato a Bologna nel 1500), che richiama la lezione dalle *Allegoricae enarrationes fabularum* di Fulgenzio, avrà grande fortuna nel corso del Cinquecento e non è difficile individuarne il ruolo importante assunto nella cultura mitologica e nella sua trasposizione da parte di tanti operatori nel campo delle arti figurative, al quale peraltro Beroaldo fu in qualche modo vicino.[20] Se pure taluni commenti di Filippo Beroaldo a testi classici – penso soprattutto a quello dedicato a Svetonio[21] – andrebbero analizzati proprio nell'intento di correlarli al binomio filologia-antiquaria e ai reciproci rapporti fra due aree in fondo confinanti, nondimeno sembra dif-

14. Su Ciriaco e la Grecia si vedano essenzialmente: E.W. Bodnar, 1960; R. Weiss, 1969, pp. 131 ss. e Ph. W. Lehmann, 1973, assai più del caotico e quasi inutilizzabile J. Colin, 1981. Per gli interessi di Codro nei confronti della cultura greca: E. Raimondi, 1987, pp. 167 ss.

15. Su queste opere in generale vedi I.A. Fabricius, 1760, pp.89 ss. Sulla *Roma Triumphans* di Flavio Biondo: M. Tomassini, 1985. Sull'opera antiquaria di Leto: G. Tiraboschi, 1790-1791, VI, 2, pp. 659-665; R. Weiss, 1969, pp. 76 ss. Su Bernardo Rucellai: G. Tiraboschi, 1790-1791, VI, 2, pp. 657-659; R. Weiss, 1969, pp. 78 ss.

16. I. Rosinus, 1583. Sull'importanza del Trattato del Rosinus cfr. I.A. Fabricius, 1760, pp. 89 e 91-92.

17. Al proposito vedi soprattutto G.M. Anselmi, 1983, pp. 184-194; E. Raimondi, 1987, pp. 141 ss.

18. A. Bacchi, 1984, p. 332.

19. Su Filippo Beroaldo seniore, brevemente, M. Gilmore, 1967 (con bibl.), ma soprattutto E. Garin, 1961, pp. 359 ss. (in parte ripreso in E. Garin, 1973, pp. 107 ss.); E. Raimondi, 1972, pp. 36-45 e 63-92; G.M. Anselmi, 1983, pp. 172-184; G.M. Anselmi, 1984, pp. 163-167; E. Raimondi, 1987, pp. 76 ss.

20. M. Baxandall-E. H. Gombrich, 1962, a proposito dei rapporti con Francesco Francia.

21. Vedi nota 7.

ficile individuare in lui una netta e ben definibile caratterizzazione «antiquaria», nel senso in cui noi oggi usiamo il termine.

Diversamente sembra essere per il terzo grande filologo e umanista bolognese di questo tempo, Giovanni Battista Pio, che peraltro appartiene già alla generazione successiva (circa 1475/76-1542 ?). La sua attività di docente lo mise in contatto con realtà molto diverse: oltre che lettore di retorica e poetica a Bologna (a più riprese e per lungo tempo), fu a Mantova quale giovane precettore di Isabella d'Este (1496-1497), a Milano fino alla caduta di Lodovico il Moro (1497-1500), a Bergamo (1506-1507), a Lucca (1527-1529) e soprattutto a Roma, per due diversi periodi, prima dal 1512 al 1514, poi dal 1534 fino alla morte, come lettore alla Sapienza.[22] Accanto alla produzione strettamente filologica, con saggi (le *Adnotationes*) e i molti commenti – Pio fu, tra l'altro, il primo commentatore di Lucrezio[23] – occorre ricordare gli interessi storici, concretizzati in un poema sulla storia di Bologna, probabilmente redatto attorno al 1510,[24] e soprattutto l'intervenire (secondo l'insegnamento di Angelo Poliziano) di taluni atteggiamenti propriamente «antiquari» nel bagaglio intellettuale caratteristico dell'elaborazione esegetica sul testo classico. Già il Fantuzzi[25] richiamava un passo della lettera dedicatoria diretta al nobile bolognese Lodovico Ghisilardi nel commento alle Lettere di Cicerone a Bruto,[26] dove è ben presente una suggestione, se non proprio un profondo interesse per la documentazione figurata presente nelle monete d'età romana. Né va dimenticato che il Pio, tornato a Bologna dopo il suo primo soggiorno romano, farà pubblicare, nel 1520, un volumetto *De Urbe scribentes*, con una sua dedica, contenente i testi antiquari su questo argomento di Publio Vittore, Pomponio Leto, Fabrizio da Camerino e Raffaele Maffei Volaterrano. Se pure non documentabili per ora in modo più consistente, le reciproche interferenze fra filologia e antiquaria sono nel Pio chiaramente attestate.

2. Antiquaria come «parergon»: collezioni e studi d'antichità

I lettori dello Studio impegnati nell'insegnamento di grammatica, retorica e poetica, della lingua latina e di quella greca, operarono dunque in prevalenza nel territorio dell'esegesi testuale dei classici, pur con le peculiarità e anche con le aperture verso una considerazione «antiquaria» della cultura classica, di cui sopra si è discorso. La specificità della professione determinò evidentemente queste attività come funzionali all'insegnamento nello Studio. Ma c'era dell'altro. Lo storico settecentesco dello Studio padovano, Nicola Papadopoli, trattando dell'alunnato in quella Università di Giovanni Marcanova, *Philosophus maximus, medicus celebris*, accenna agli interessi antiquari di costui come a un lodevole «parergon» alla sua attività principale.[27] Il caso del Marcanova (circa 1418-1467) non fu affatto isolato: di medici e anche di giuri-

22. Vedi G. Fantuzzi, 1781-1794, VII, pp. 31-40 e soprattutto V. Del Nero, 1981.

23. Su questo commento vedi E. Raimondi, 1972, pp. 101-140.

24. Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Chigiano I. VI. 232.

25. G. Fantuzzi, *loc. cit.* a nota 22.

26. *Epistolarum Ciceronis ad M. Brutum liber cum notis Jo. Baptistae Pii*, Bologna 1527.

27. N.C. Papadopoli, 1726, II, p. 166 n. XXIV.

sti la scienza antiquaria ne ha conosciuti parecchi, e per lungo tempo. Ed è un dato da considerare con attenzione, come fatto di cultura privato, laddove l'insegnamento ufficiale è sostanzialmente orientato (con qualche eccezione) in senso diverso, come si è visto. Gli stessi umanisti di professione sembrano coltivare questi particolari interessi più nel chiuso delle loro biblioteche che nella veste ufficiale di lettori dello Studio. Del resto il cammino verso un statuto interamente autonomo della disciplina antiquaria sarà ancora lungo e irto di difficoltà.

Le ricerche antiquarie che vengono amorosamente coltivate fra i muri delle case bolognesi negli ultimi decenni del Quattrocento hanno – come del resto anche altrove – un terreno prediletto, quello costituito dai testi epigrafici. L'esempio precoce delle raccolte epigrafiche di Ciriaco d'Ancona, di Nicolò Signorili e di Poggio Bracciolini è immediatamente seguito: assieme ad altre città dell'Italia settentrionale, come Padova e Verona, Bologna diventa molto presto uno dei centri più vivaci per la compilazione di sillogi e per lo scambio di testi nuovamente recuperati. Per la verità quasi mai – e questo è il dato forse più interessante – si tratta di pure e semplici raccolte di testi, più o meno fedelmente riprodotti. Al contrario i codici che si vanno faticosamente riunendo contengono materiali eterogenei, hanno un carattere composito: accanto alle iscrizioni si trovano estratti da autori antichi, testi topografici su Roma antica, soprattutto un ricchissimo materiale grafico illustrativo. Si ha l'impressione che l'intento sia quello di comporre delle piccole enciclopedie sulle antichità, parziali quanto si vuole, ma pur sempre prezioso strumento di lavoro adatto a molti usi.

Non sarà un caso che due fra i più celebri codici epigrafici del Quattrocento, quello del già ricordato Giovanni Marcanova e l'altro, del reggiano Michele Fabrizio Ferrarini, siano in qualche modo legati all'ambiente bolognese. Giovanni Marcanova fu stabilmente a Bologna dal 1451, dove insegnò medicina nello Studio e dove morì nel 1467.[28] Coltivò amicizie illustri, come quelle col veronese Felice Feliciano, antiquario notissimo celebrato nelle *Porretane* da Sabadino degli Arienti,[29] e con Andrea Mantegna. Con questi personaggi famosi, ai quali si aggiunse il meno noto Samuele da Tradate, fu protagonista del ben noto viaggio in barca sul lago di Garda nel settembre del 1464 alla ricerca di iscrizioni e altre antichità, concepito come una sorta di rappresentazione anticheggiante nella quale non è difficile scorgere la riproposta di un esempio ben più impegnativo, quello dei viaggi e delle ricerche di Ciriaco d'Ancona.[30] Una prima redazione dei *Quaedam antiquitatum fragmenta* del Marcanova è composta fra Padova, Cesena e Bologna e messa definitivamente a punto fra il 1457 e il 1460: è documentata dal codice di Berna.[31] Ma la seconda versione, dedicata a Malatesta Novello Malatesti di Cesena, assai più completa e preziosa, è redatta a Bologna nel 1465[32] ed è documentata da ben tre codici fra loro molto simili e quasi contemporanei, ora conservati a Modena, Parigi e Princeton.[33] La sillo-

28. Sul Marcanova – personaggio di spicco nella cultura antiquaria della seconda metà del Quattrocento, ancora non adeguatamente studiato – vedi per ora: A. Zeno 1752, I, pp. 140-146; G. Tiraboschi, 1790-1791, VI, I, pp. 209-211; L. Dorez, 1892; L. Sighinolfi, 1921; R. Weiss, 1969, pp. 148-149; C.R. Chiarlo, 1984, pp. 284-286. Sul suo insegnamento a Bologna: A. Sorbelli 1944, p. 251; C. Calcaterra, 1948, pp. 160 ss.

29. Si veda il Capitolo quinto della terza Novella (ediz. a cura di G. Gambarin, Bari, 1914, p. 17), dove del Feliciano Sabadino degli Arienti ricorda che era «cognominato Antiquario per aver lui quasi consumato gli anni soi in cercare le generose antiquità de Roma, de Ravenna e de tutta l'Italia». Sul Feliciano vedi, da ultimi, C. Mitchell, 1961; R. Weiss, 1969, pp. 148-149; G. Gianella, 1980; C.R. Chiarlo, 1984, pp. 283-284.

30. Sull'importanza di questa celebre escursione vedi ora G. Romano, 1981, pp. 11 ss.; C.R. Chiarlo, 1984, pp. 280-287. Il racconto del viaggio ci è pervenuto in alcuni codici dello stesso Feliciano o da lui dipendenti: ad esempio, del Feliciano, il noto codice della Biblioteca Capitolare di Treviso I. 138.

31. Berna, Stadtbibliothek, Ms. B. 42.

32. La lettera dedicatoria a Malatesta Novello è pubblicata in A. Zeno, 1752, I, pp. 143-144.

33. Modena, Biblioteca Estense, Ms. Alpha L. 5, 15; Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Paris. 5825 F; Princeton, University Library, Ms. Garrett 158. Una più tarda copia, redatta dal 1483 per il savonese Stefano Gavoto, si trova a Genova, Biblioteca Civica Berio, Ms. m.r. cf. arm. 10 (cfr. P.O. Kristeller 1965-1983, I, p. 240). Sui codici Marcanova vedi anche: CIL, III, I, p. XXIX (Th. Mommsen); CIL, VI, I, p. XLII n. VIII (W. Henzen); Ch. Hülsen, 1907; H. Van Mater Dennis, 1927; E. Baily Lawrence, 1927; A. Campana, 1973-74, pp. 92-102.

ge approntata dal Marcanova, di cui i diversi esemplari conservati attestano la precoce e intensa fortuna, contiene sostanzialmente (con qualche variante nelle singole redazioni) i seguenti materiali: la descrizione di Roma, anonima, composta attorno al 1420 ancora nel solco dei medioevali *Mirabilia* e nota come Anonimo Magliabechiano;[34] una cospicua raccolta di iscrizioni da varie località; estratti da diversi autori latini; qualche composizione poetica latina dovuta allo stesso Marcanova. Inoltre il codice modenese (e parzialmente quello di Princeton) conserva ancora una raccolta di 18 disegni a piena pagina che illustrano siti e monumenti di Roma antica, caratterizzati da una forte attualizzazione quattrocentesca, nelle architetture raffigurate e nell'abbigliamento dei personaggi che animano le singole scene. I disegni sono con ogni probabilità opera di un artista di scuola veneta[35] e sono evidentemente concepiti come illustrazione del testo topografico su Roma antica che, nelle carte dei codici, precede immediatamente il gruppo di disegni. Nella loro mescolanza di antico e moderno i disegni del codice sono, al pari delle stesse raccolte epigrafiche che spesso, qui come altrove, presentano una commistione del tutto simile, documento illuminante di quella che Giovanni Romano ha definito l'«estrema fiducia nel proprio repertorio antiquario, nella presunzione di una possibile equivalenza tra il presente travestito all'antica e il passato classico».[36]

La presenza a Bologna del Marcanova è importante anche per altre due ragioni, oltre che per la compilazione e la circolazione della sua silloge antiquaria. In primo luogo perché a Bologna Marcanova aveva raccolto una cospicua biblioteca, di cui usufruirono diversi personaggi della cultura cittadina (come appare dalle annotazioni al riguardo dovute allo stesso proprietario, che si sono conservate), e una collezione di antichità, composta da oltre 250 monete e probabilmente anche da gemme e piccole sculture di bronzo e d'avorio. Per testamento Marcanova lasciò biblioteca e collezione ai monaci del convento di San Giovanni di Verdara a Padova:[37] la prima confluì poi in parte nella Biblioteca Marciana di Venezia, mentre qualche pezzo della collezione si trova ancora al Museo Archeologico della stessa città.[38] Si tratta certamente di una delle più antiche testimonianze di collezionismo d'oggetti antichi a Bologna, risalente agli anni immediatamente successivi alla metà del XV secolo (ricordo che Giovanni Marcanova morì a Bologna – e non a Padova, come spesso viene ripetuto sulla scorta di un'inesattezza di Apostolo Zeno[39] – il 31 luglio del 1467).

Il secondo dato importante circa l'attività bolognese del medico e antiquario padovano è costituito da una breve annotazione che egli stesso appose al foglio 4 del codice di Modena, dove l'autore, per maggiore comprensione di diversi argomenti riguardanti la sfera civile e pubblica dell'antico stato romano, rimanda «ad librum nostrum, quem de dignitatibus Romanorum, triumpho et rebus bellicis composuimus», ovvero a un'opera antiquaria da lui composta sulle cariche pubbliche, il trionfo

34. Per questo testo vedi R. Valentini, G. Zucchetti, 1953, pp. 110-150.

35. E. Baily Lawrence, 1927, pp. 129 ss. Anche nel corso della sua lunga permanenza a Bologna Giovanni Marcanova mantenne intensi contatti con l'ambiente veneto: L. Sighinolfi, 1921, p. 189.

36. G. Romano, 1981, p. 10.

37. Il testamento è pubblicato in L. Sighinolfi, 1921, pp. 192-196.

38. Per l'inventario della biblioteca cfr. L. Sighinolfi, 1921, pp. 206-219. Sulla collezione di Marcanova vedi C.A. Levi, 1900, p. XLVI nota 1; L. Sighinolfi, 1921, pp. 198-199; R. Weiss, 1969, p. 170; L. Salerno, 1973, p. 255. Nel Museo Archeologico di Venezia diversi cammei, gemme intagliate, *appliques* di bronzo e piccole sculture d'avorio provengono dal convento di San Giovanni di Verdara e possono dunque aver fatto parte originariamente della collezione di Giovanni Marcanova: vedi B. Forlati Tamaro, 1953, pp. 16-18, 24-26, 29.

39. A. Zeno, 1752, I, p. 142. Cfr. L. Sighinolfi, 1921, pp. 190-191.

e le guerre dei Romani.[40] Il manoscritto di quest'opera era ancora a Bologna nel 1467, perché compare nell'inventario della biblioteca del Marcanova redatto all'indomani della sua morte, dove è indicato come «Liber antiquitatum Johannis Marchanove in membranis».[41] Di più non è dato sapere, dal momento che dopo il passaggio a Padova e la parziale vendita della biblioteca, questo testo si perde nel nulla. Ma è significativo che nella Bologna della seconda metà del Quattrocento vengano composte e presumibilmente circolino due opere di *Antiquitates*, questa di Marcanova e quella già ricordata di Codro, che non è azzardato pensare abbiano avuto un ruolo importante nell'intensificarsi degli interessi antiquari.[42]

Esattamente a dieci anni di distanza dalla morte di Marcanova, nel 1477, un'altra importante silloge epigrafica s'incrocia con Bologna: è quella del frate carmelitano di Reggio Emilia Michele Fabrizio Ferrarini.[43] Uno dei codici che l'hanno conservata, quello della Biblioteca Vaticana,[44] reca infatti una dedica a Lodovico Rodano, datata da Bologna 13 febbraio 1477. Il fatto, in sé, non sarebbe molto significativo se per altro verso non fosse nota l'attività bolognese dell'antiquario reggiano, che fra l'altro fu anche appassionato collezionista di iscrizioni e rilievi antichi e animatore di scavi archeologici *ante litteram*.[45] Nel 1486 il Ferrarini fece infatti pubblicare a Bologna la *Significatio Literarum antiquarum Valerij Probi et Fr. Michaelis Ferrarini Regien. Carmelitae Divae Mariae*, un'opera con suo personale commento sul significato delle abbreviazioni e delle sigle epigrafiche.[46] Per quanto riguarda la raccolta epigrafica approntata dal Ferrarini, essa utilizza ampiamente le sillogi precedenti di Ciriaco d'Ancona e di Felice Feliciano – dal quale riprende anche la descrizione del già ricordato viaggio «antiquario» sul lago di Garda compiuto in compagnia di Giovanni Marcanova e Andrea Mantegna[47] – ma aggiunge anche non pochi nuovi documenti e integra il materiale raccolto con diverse illustrazioni di monumenti antichi.[48] È importante notare che di queste sillogi antiquarie (di Marcanova e di Ferrarini) furono subito redatte, per cura degli stessi loro autori, diverse copie che iniziarono a circolare intensamente come materiali di studio.

Bologna appare significativamente un centro di elaborazione e anche di diffusione di questi materiali, come attestano le dediche di entrambe le sillogi. Bisogna anche ricordare che circa negli stessi anni Felice Feliciano dedica una versione particolarmente accurata della sua raccolta epigrafica *ad splendidissimum virum Andream Mantegnam Patavum pictorem incomparabilem*,[49] e questo attesta inequivocabilmente la circolazione di siffatte sillogi antiquarie presso gli artisti, almeno quelli per i quali è facile presumere uno spiccato interesse per la cultura classica. Del resto lo stesso più volte citato viaggio «all'antica» lungo le rive del lago di Garda riunì un artista e tre appassionati antiquari, tutti di estrazione e cultura veneta, ma ebbe luogo in un anno, il 1464, nel quale già

40. Il passo è riportato da A. Zeno, 1752, I, p. 145. Cfr. G. Romano, 1981, p. 20 e nota 7.

41. Cfr. L. Sighinolfi, 1921, p. 214 n. 310. Questo titolo non può essere confuso con la raccolta antiquaria sopra menzionata, che compare altrove nell'inventario, con l'indicazione *Liber antiquitatum Italicarum designatus, pictus et auratus cum signaculis auratis in membranis in quadam sacheta tele viridis* (cfr. L. Sighinolfi, 1921, p. 207 n. 41).

42. Si è anche supposto che l'opera di Marcanova possa essere stata una delle fonti di Mantegna per i *Trionfi di Cesare* ora a Hampton Court: G. Romano, 1981, *loc. cit.* a nota 40.

43. Al riguardo vedi G. Tiraboschi, 1782-1786, II, pp. 277-279; VI, pp. 111-112; G. Tiraboschi, 1790-1791, VI, I, pp. 206-208; R. Weiss, 1969, pp. 149-150.

44. Ms. Vat. Lat. 5243. Sui codici che hanno conservato questa silloge vedi anche CIL, III, I, p. XXV (Th. Mommsen); CIL, VI, I, pp. XLIII-XLIV n. XIV (W. Henzen).

45. Cfr. G. Tiraboschi, *loc. cit.* a nota 43.

46. Un'altra edizione uscì a Brescia nello stesso anno: cfr. R. Weiss, 1969, p. 159 e nota 6.

47. Vedi nota 30.

48. Ricordo ad esempio il disegno dell'arco di Augusto a Rimini nel codice della Biblioteca Comunale di Reggio Emilia (Ms. Regg. 398, c. 137), che è probabilmente la più antica (anche se molto approssimativa) raffigurazione del momento a noi pervenuta: cfr. S. De Maria, 1984, p. 445 e nota 17.

49. Copie di questo codice sono a Venezia, Biblioteca Marciana Ms. Lat. x. 196 (3766) e a Verona, Biblioteca Capitolare Ms. 269, datati rispettivamente al 1464 e al 1463. Al proposito vedi R. Weiss, 1969, p. 149; G. Romano, 1981, p. 9. La dedica al Mantegna si trova pubblicata interamente in S. Maffei, 1825, III, pp. 195 ss.

da tempo Giovanni Marcanova era stabilmente ambientato nello Studio di Bologna.

L'attività antiquaria di Marcanova e di Ferrarini interessa certamente l'ambiente culturale bolognese, ma non sembra trovare interamente in esso la propria origine. Soprattutto per il Marcanova è determinante l'apporto della cultura antiquaria veneta, e del Feliciano *in primis,* che sicuramente collaborò alla stesura della silloge marcanoviana e del quale è peraltro attestata la presenza a Bologna anche più tardi, nel corso del 1473.[50] Gli interessi antiquari che contemporaneamente maturano a Bologna e in area veneta, fra Padova, Verona e Venezia, appaiono così per più versi intimamente connessi.

Tutta bolognese sembra al contrario l'attività antiquaria del giurista Tommaso Sclarici dal Gambaro (circa 1454-1525), lettore di diritto civile e canonico nello Studio dal 1481 al 1507, uomo dai molti interessi (fra i quali la poesia e la pittura) e non estraneo a suggestioni astrologiche, secondo quanto si può cogliere dalla menzione che ne fa Leandro Alberti fra gli antiquari bolognesi degli inizi del XVI secolo.[51] Il dal Gambaro fu in stretto rapporto con la cerchia degli intellettuali che si raccoglievano attorno alla corte dei Bentivoglio, in particolare lo stesso Codro, Giovanni Filoteo Achillini e Andrea Magnani, e con artisti variamente legati al medesimo ambiente, come Francesco Francia.[52] E il suo Canzoniere dato alle stampe nel 1491 col titolo de *Il Silvano* reca significativamente una dedica al figlio di Giovanni II Bentivoglio, Anton Galeazzo.

Fra il 1489 e il 1507 Tommaso dal Gambaro mise a punto una propria silloge epigrafica, che ancora quasi due secoli dopo sarà largamente utilizzata da Carlo Cesare Malvasia per la prima edizione a stampa delle iscrizioni di Bologna, i *Marmora Felsinea.*[53] La silloge, oggi smembrata fra le Biblioteche di Stoccarda[54] e di Treviri, comprende – come di norma in questo periodo – diversi testi raccolti in Grecia, Asia Minore e nelle isole dell'Egeo da Ciriaco d'Ancona; recepisce anche – secondo la consueta pratica compilatoria – materiali raccolti dal Ferrarini, da fra Giocondo, da Pomponio Leto e quasi interamente la silloge del Signorili. Ma una parte del codice, particolarmente accurata anche sotto il profilo grafico, propone testi che si sono conservati unicamente grazie alla trascrizione del Gambaro.[55] La silloge fu donata dal suo estensore a Francesco Baschieri da Carpi nel 1507, come ricorda un appunto lasciato sullo stesso codice, e ben presto, probabilmente già alla fine del Quattrocento, prese a circolare largamente, anche oltr'Alpe, grazie alla trascrizione che ne fece a Bologna lo studente tedesco Thomas Wolf.[56] La silloge del Gambaro ha in comune con le compilazioni coeve anche l'uso di unire ai testi delle iscrizioni degli estratti, eruditi o poetici, di altri autori, secondo quella tendenza alla compilazione di piccole enciclopedie di tono antiquario (ma comprendenti anche testi moderni) di cui abbiamo già avuto modo di parlare. In questo caso si tratta di versi

50. È infatti nota una lettera scritta da Bologna nel 1473 dal Feliciano al fratello: Londra, British Museum Ms. Harley 5271, cit. in G. Agostini - L. Ciammitti, 1985, p. 282 nota 39.

51. Cfr. L. Alberti, 1588, c. 329v: qui è ricordato anche come antiquario e «sottilissimo scoltore di cose pretiose». Nicolò Burzio lo ricorda come appassionato numismatico e pittore (N. Burzio - 1494, c. 13r - numerazione personale di pp. n.n.), mentre Giovanni Filoteo Achillini e Girolamo da Casio ne sottolineano l'attività poetica: cfr. G.F. Achillini, 1513, p. 401; G. Casio, 1525, c. 31v n. CXXI. Su Tommaso dal Gambaro: G. Fantuzzi, 1781-1794, IV, pp. 50-53; C. Malagola, 1878, pp. 227-230; M.E. Cosenza, 1962, II, pp. 1542-1543; V, p. 780. Sul suo insegnamento nello Studio: S. Mazzetti, 1848, pp. 138-139 n. 1356.

52. La famiglia dal Gambaro e in particolare il fratello di Tommaso, Jacopo, è fra i committenti del Francia (nel 1495): cfr. L. Frati, 1916, pp. 223-230. Inoltre il pittore rientra fra gli amici e conoscenti ricordati da Tommaso nel suo *Silvano.*

53. Cfr. C.C. Malvasia, 1690, pp. 56, 80, 173, 215, 234, 534. Sulla silloge del Gambaro vedi Th. Mommsen, 1865 – sunteggiato in E. Teza, 1867 –; CIL. III, 1, p. XXVI (Th. Mommsen); CIL, VI, 1, p. XLIII n. XI (W. Henzen).

54. Cod. Hist. Oct. 25. Cfr. P.O. Kristeller, 1965-1983, III, pp. 700-701.

55. Sono le cc. 170-184 del Ms. di Stoccarda.

56. Cfr. CIL. III, 1, p. XXVII (Mommsen). In questo modo la raccolta di Tommaso dal Gambaro giungerà nel 1527 a essere utilizzata anche da Konrad Peutinger. Di Thomas Wolf rimane anche una silloge epigrafica approntata personalmente, ora alla Biblioteca Municipale di Besançon, Ms. 1219: cfr. P.O. Kristeller, 1965-1983, III, p. 203.

latini di Filippo Beroaldo – datati al 1489 –, di Codro, di Francesco Puteolano, oltre a un intero capitolo tratto dai *Miscellanea* di Poliziano.[57]

Grazie agli accenni di Leandro Alberti e di Nicolò Burzio siamo anche informati sull'attività di collezionista di Tommaso dal Gambaro:[58] si tratta soprattutto di monete antiche e anche di iscrizioni, dal momento che il Malvasia ricorda l'acquisto da lui fatto di una lapide funeraria romana rinvenuta nel suburbio di Bologna, che gli scopritori stavano irrimediabilmente danneggiando per riutilizzarne la pietra.[59] L'episodio ci presenta questo poco noto personaggio nelle vesti di attento osservatore delle antichità che venivano in luce nella sua città; egli non fu quindi soltanto un compilatore a tavolino, intento a riunire materiali già circolanti o tutt'al più interessato al mercato delle monete antiche, piuttosto intenso in quel periodo.

Di poco successiva è l'ultima delle maggiori sillogi epigrafiche e antiquarie che, con storie di volta in volta diverse, hanno come luogo d'incontro la Bologna del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento. Attorno al 1510 un personaggio tuttora abbastanza oscuro, Giacomo dal Giglio (1448-1513 ?), conosciuto anche per avere scritto una breve *Cronaca* dei tempi suoi,[60] pone termine a una raccolta che ha i medesimi caratteri delle precedenti (riuso di compilazioni già circolanti, qualche nuovo testo epigrafico aggiunto, di provenienza locale), salvo la maggiore modestia anche quantitativa e soprattutto la presenza particolarmente consistente di iscrizioni spurie e di trascrizioni alquanto approssimative.[61] Anche Giacomo dal Giglio fu certamente vicino alla corte dei Bentivoglio, dal momento che nel 1506, di ritorno da Roma, fu coinvolto a Firenze in un poco chiaro caso di contrabbando di preziosi, dal quale fu prosciolto per il diretto interessamento di uno dei figli di Giovanni II, Annibale.[62] È un dato in più circa gli interessi antiquari così vivi nei personaggi legati alla corte cittadina. Ma importa anche ricordare che il dal Giglio aveva raccolto nel suo palazzo suburbano (da lui denominato latinamente *Lilius* e che sarà costretto a fare abbattere nel 1495), presso quelle che poi saranno le mura di Porta San Mamolo, una cospicua collezione epigrafica che aveva personalmente raccolto, anche con acquisti sul mercato antiquario.[63] La pur modesta silloge compilata da Giacomo dal Giglio conobbe comunque una certa fama, dal momento che ci è ancora conservata in almeno tre diverse copie, ulteriore segnale della circolazione vastissima che le compilazioni approntate dagli antiquaari bolognesi ebbero poi nel corso del XVI secolo.[64]

Come si diceva, il ruolo svolto dalla cerchia di eruditi che si coagula attorno alla corte di Giovanni II Bentivoglio nel promuovere questi interessi antiquari, sembra davvero rilevante. Tommaso dal Gambaro e Giacomo dal Giglio ne fecero certamente parte. Come ne fece parte quel Cesare Nappi (1440?-1518), notaio legatissimo a Giovanni II che lo impiegò ripetutamente al suo servizio, del quale sono ben note le mol-

57. Cfr. la descrizione del codice di Stoccarda in P.O. Kristeller, 1965-1983, III, pp. 700-701.

58. Cfr. nota 51.

59. Si tratta dell'iscrizione CIL, XI, 716, che poi passerà in proprietà di Giovanni Filoteo Achillini. Cfr. C.C. Malvasia 1690, p. 56.

60. Conservata alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Vedi G. Fantuzzi 1781-1794, IV, pp. 152-154.

61. Vedi CIL, III, 1, p. XXVIII (Mommsen); CIL, VI, 1, p. XLIII n. XII (Henzen); CIL, XI, 1, p. 130 n. V (Bormann).

62. G. Fantuzzi, *loc. cit.* a nota 60.

63. G. Fantuzzi, 1781-1794, IV, p. 153; C.C. Malvasia, 1690, pp. 169, 494, dove le iscrizioni CIL, XI, 694 e 758 sono dette essere state di proprietà del dal Giglio. La seconda passò in seguito a Giovanni Filoteo Achillini.

64. Wolfenbüttel, Ms. Helmstad. 631 (è forse l'autografo e reca riferimenti agli anni 1510 e 1511); Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5238; Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Gamma II, 14. Cfr. al proposito E.W. Bodnar, 1960, p. 92 n. 3; P.O. Kristeller, 1965-1983, I, p. 7; P.O. Kristeller 1965-1983, II, p. 332.

Fig. 4. C. Nappi, *Palladium eruditum*, fol. 348 (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 52, busta II, n. I).

te amicizie nell'ambiente umanistico erudito, non solo bolognese. Fra i suoi amici e corrispondenti si annoverano Filippo Beroaldo seniore, Battista Mantovano, Benedetto Morandi, Pandolfo Collenuccio, Mino Rossi, Giovanni Battista Refrigerio, Cola Montano.[65] Il poderoso *Zibaldone* delle sue carte (detto *Palladium eruditum*) testimonia di questi contatti, nel suo carattere composito di raccolta poetica, epistolare e di estratti di diversi autori antichi e moderni, di esercitazioni didattiche di lingua greca, anche di silloge antiquaria ed epigrafica.[66] Ezio Raimondi ha tratteggiato un breve, ma acuto ritratto di questo personaggio, che incarna il tipo medio di uomo colto della fine del Quattrocento, coi suoi interessi a più dimensioni e anche con le sue relazioni di buon livello.[67] Fra queste si possono forse contare anche quelle con alcuni artisti, come Francesco del Cossa, per il quale restano nel *Palladium eruditum* tre epitafi latini.[68]

Gli interessi antiquari del Nappi sono ancora una volta soprattutto epigrafici, come attestano le *Vetustates quaedam variis ex locis collectae*, che occupano una dozzina di carte del suo *Palladium eruditum*.[69] A queste si devono aggiungere diverse esercitazioni di alfabeto e iscrizioni greche,[70] annotazioni sulle abbreviazioni epigrafiche[71] e alcuni disegni a penna degli ordini architettonici antichi che attestano precisi interessi nel campo dell'architettura, certamente mutuati dal testo di Vitruvio:[72] è opportuno infatti ricordare che Cesare Nappi possedeva anche una buona biblioteca di classici, e dei prestiti di libri che faceva resta il ricordo nel suo *Memoriale*.[73] Certamente Nappi svolse anche un'attività diretta di trascrittore di iscrizioni latine, particolarmente nel corso del 1479, quando fu a Roma per qualche tempo come segretario dell'ambasceria dei Bolognesi al papa. Contatto diretto (e non solo libresco) col materiale epigrafico che egli proseguirà anche a Bologna e che vorrà orgogliosamente ricordare apponendo alla facciata della sua casa di via San Felice un'iscrizione d'età romana il cui testo fece completare con le parole: «Caesar Nappeus anti / quitatis cultor luci rest(ituit)».[74]

A vari livelli, dunque, di alta erudizione o di più modesta (o modestissima) pratica compilatoria, la cultura bolognese di questi decenni appare veramente intrisa di interessi antiquari. Ma è opportuno anche sottolineare la notevole circolazione di materiali antichi e le intenzioni collezionistiche maturate nell'ambiente colto cittadino di quel tempo. Due episodi – entrambi risalenti allo stesso anno, il 1491 – sono particolarmente significativi al riguardo. Il 22 giugno l'umanista pesarese Pandolfo Collenuccio, a Bologna in qualità di giudice del Podestà, scrive a Lorenzo de' Medici per annunciargli l'invio di cinque monete romane che gli parevano mancanti dalla collezione del Magnifico. Il Collenuccio afferma di averle scelte fra le circa 50 che gli erano «venute a la mano», evidentemente a Bologna.[75] Il dato è significativo appunto per il collezionismo e il mercato di antichità vivo in città sullo scorcio del Quattrocento.

65. Sul Nappi si veda G. Fantuzzi, 1781-1794, VI, pp. 146-149; C. Malagola, 1878, pp. 240-242 e App. XVIII, pp. 505-508; L. Frati, 1903. Cfr. anche più avanti la nota 67.

66. Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 52, busta II, n. I. Il manoscritto è analiticamente descritto in L. Frati, 1909, pp. 129-138 n. 83.

67. E. Raimondi, 1972, pp. 33-34; E. Raimondi, 1987, pp. 99 nota 115, 103-105.

68. *Palladium eruditum* (cfr. nota 66), c. 194r (seguo la numerazione moderna del codice, apposta nei fogli in basso a destra).

69. *Ibidem*, cc. 343r - 355v.

70. *Ibidem*, cc. 135v - 137v.

71. *Ibidem*, cc. 147v - 150r.

72. *Ibidem*, c. 348r.

73. Cfr. L. Frati, 1903, p. 40.

74. CIL, XI, 781 e cfr. C.C. Malvasia, 1690, p. 556.

75. La lettera è pubblicata in C. Malagola, 1878, pp. 439-440.

All'inizio di giugno di quello stesso 1491 – dunque pochi giorni prima che il Collenuccio inviasse a Lorenzo le cinque monete reperite a Bologna – risale la breve sosta in città di Angelo Poliziano e Pico della Mirandola, in viaggio verso Padova e Venezia alla ricerca di codici antichi per conto dello stesso Lorenzo. Appunti di quel breve soggiorno bolognese dell'umanista fiorentino sono conservati nel codice Monacense lat. 807,[76] dove si legge dei personaggi incontrati a Bologna e soprattutto delle antichità esaminate, fra cui la collezione numismatica del dotto nobiluomo Andrea Magnani (detto Magnanimo), col quale il Poliziano era già stato in contatto epistolare e che poi godrà a lungo della sua stima, curandone anche la pubblicazione della traduzione latina del testo di Erodiano, uscita a Bologna nel 1493.[77] Lo stesso Magnani si impegnò forse nella raccolta di testi epigrafici[78] e comunque la sua collezione numismatica rientra nella serie di quegli interessi collezionistici che abbiamo già visti affermati a Bologna con Giovanni Marcanova prima e Tommaso dal Gambaro poi.

Ciò che più stupisce è però dovuto al fatto che manchino notizie sicure e circostanziate sull'esistenza di una collezione di antichità nella splendida dimora cittadina dei Bentivoglio in strada San Donato, sulla linea, ad esempio, di quelle contemporanee e famose dei Gonzaga a Mantova e dei Medici a Firenze. Nelle descrizioni ammirate che i contemporanei, direttamente o indirettamente, ci hanno lasciate del palazzo non se ne fa parola, come non pare restarne traccia né in ciò che è sopravvissuto del loro archivio, né nella ricchissima corrispondenza intrattenuta con gli Estensi.[79] Per la verità un debole indizio – ma per ora non più di tanto – si è conservato. All'indomani della fuga precipitosa da Bologna di Giovanni II e della sua famiglia per l'incombente minaccia del papa Giulio II, un certo Nicolò Frisio – forse un tedesco naturalizzato italiano, in quei giorni a Bologna – scrisse due lettere a Isabella d'Este che sono di un certo interesse per il nostro argomento: esse sono datate da Bologna rispettivamente il 27 novembre e il 23 dicembre del 1506.[80] Evidentemente i saccheggi del palazzo dei Bentivoglio erano già iniziati, ben prima della definitiva distruzione dell'anno seguente, dal momento che questo Frisio comunica a Isabella di averle inviato due teste d'alabastro raffiguranti l'una Antonia, l'altra Faustina, che erano state proprietà del protonotario Anton Galeazzo, il figlio di Giovanni II forse più colto e sensibile alle arti. L'informazione è stata talora interpretata come la conferma che almeno Anton Galeazzo possedeva sculture antiche.[81] Ma il materiale (l'alabastro) e il fatto che nella seconda lettera il Frisio si esprima con le parole «...el quadro delle due teste de alabastro...» suscitano qualche perplessità circa l'effettiva antichità di questi oggetti, o quanto meno mettono in dubbio che si trattasse di vere e proprie sculture a tutto tondo e non piuttosto di un bassorilievo o di intagli montati su un supporto. Sta di fatto, comunque, che la figura di Anton Galeazzo appare certamente quella più indicata per

76. Passi del codice furono trascritti, con non poche inesattezze, da G. Pesenti, 1916. Sulla parte bolognese del viaggio vedi anche L. Frati, 1913, soprattutto pp. 374-377. Ma da ultimi vedi ora D. Delcorno Branca, 1975, pp. 76 ss.; D. Delcorno Branca, 1979, pp. 13-27; V. Branca, 1983, pp. 134-137. Si veda anche la lettera che il Poliziano inviò a Lorenzo una volta giunto a Venezia, il 20 giugno 1491: è pubblicata in I. Del Lungo, 1867, pp. 78-82.

77. Sul Magnani: G. Fantuzzi, 1781-1794, v, pp. 115-117; ix, pp. 142-143; D. Delcorno Branca, 1975, pp. 74-82.

78. D. Delcorno Branca, 1975, p. 82 nota 2.

79. Sul palazzo Bentivoglio vedi la descrizione che ne lasciò C. Ghirardacci, 1932, pp. 371-372 e cfr. G. Gozzadini, 1839, pp. 233 ss. Per l'archivio si veda per ora F. Bocchi, 1965-68. Per la corrispondenza fra i Bentivoglio e gli Estensi si può usufruire dell'ottimo regesto di U. Dallari, 1900-1901.

80. Si trovano pubblicate in C. D'Arco, 1857, ii, p. 73.

81. Si veda J. Cartwright, 1923, i, pp. 292-293; J. Alsop, 1982, p. 435.

aver svolto fra i Bentivoglio quel ruolo di amatore e collezionista di antichità che negli stessi anni Isabella d'Este incarnava così appassionatamente a Mantova presso i Gonzaga.

Qualche decennio più tardi, attorno al 1534, un passo della *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti – fino ad ora non sufficientemente considerato per tutte le implicazioni possibili – offre diversi dati in più sullo stesso argomento.[82] Sotto la rubrica *Antiquari bolognesi* sono elencati diversi personaggi che devono essere intesi soprattutto come collezionisti di antichità. In queste collezioni cominciano ora a essere attestati, particolarmente numerosi, i pezzi di scultura. Il termine *antiquario* è impiegato appunto dall'Alberti come equivalente di amatore e collezionista, dal momento che quando i personaggi da lui menzionati si segnalano anche in altri campi – come la poesia e l'erudizione – egli non manca di ricordarlo esplicitamente.

Figura centrale in questo quadro tratteggiato dall'Alberti è senza dubbio Giovanni Filoteo Achillini, al quale è riservato il rilievo maggiore. La collezione di questo poeta, antiquario ed erudito bolognese – vissuto fra il 1466 e il 1538 – comprendeva il consueto, ampio medagliere, ma soprattutto vantava numerose statue di marmo, fra cui l'Alberti ricorda un ritratto femminile – che veniva identificato con quello di Tullia, la figlia di Cicerone – e quello cosiddetto dello pseudo Seneca. La collezione dell'Achillini dovette apparire magnifica ai contemporanei, anche a quelli, come lo stesso Alberti, che nei loro frequenti spostamenti avevano avuto modo di conoscere anche le collezioni romane. E proprio l'Alberti – che ricorda questa raccolta d'antichità anche altrove, nella parte inedita delle sue *Historie di Bologna*[83] – le dedica parole ammirate: «(le monete) forse in pochi luoghi d'Europa in tanto numero, et in tanta eccellenza si ritrovavano»; e a proposito delle sculture: «penso poche simili al mondo ritrovarsi da paragonare a quelle». Di tono assai simile è anche il ricordo di questa collezione che compare in un altro testo all'incirca contemporaneo, il *Diario bolognese* di Jacopo Rainieri.[84] Per testimonianza del Malvasia e dei riferimenti contenuti nel codice epigrafico di Iohannes Choler si è anche certi che l'Achillini raccolse nella sua dimora alcune – almeno cinque – lapidi e urnette iscritte provenienti dal territorio di Bologna.[85] Questa collezione ebbe dunque l'aspetto di completezza prediletto da ogni erudito antiquario, poiché comprendeva alcuni esemplari per ogni gruppo di antichità: monete, lapidi iscritte, sculture e molto probabilmente anche altri oggetti (come gemme e piccola bronzistica), sui quali non siamo però adeguatamente informati.

La ricca collezione di Giovanni Filoteo Achillini fu conservata nel palazzo dell'attuale via degli Usberti fra la via Galliera e la chiesa di San Giorgio, dal figlio Clearco ed era ancora visibile al tempo in cui (attorno al 1560) Pietro Lamo scrisse la sua guida artistica di Bologna.[86] Più tardi se ne perdono completamente le tracce. Di questa appassionata

82. L. Alberti 1588, c. 329r-v. La prima edizione della *Descrittione* risale al 1550, ma forse l'opera fu ultimata già negli anni 1530-1534. Notizie simili, ma meno estese, si trovano anche in L. Alberti, 1541, c. G IIr. Su Leandro Alberti vedi, sinteticamente, A.L. Redigonda, 1960 (con bibl.).

83. Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 97, vol. II, c. 303v, dove la collezione dell'Achillini è ricordata in corrispondenza del giorno dell morte della suo proprietario, il 13 agosto 1538.

84. J. Rainieri, 1887, p. 39.

85. Si tratta delle iscrizioni CIL, XI, 708, 716, 754, 758, 768; cfr. C.C. Malvasia, 1690, pp. 56, 234-235, 417. Sui riferimenti compresi nella silloge di Iohannes Choler (Ms. Monacense 394) cfr. CIL, XI, p. 130 (E. Bormann).

86. Sul palazzo degli Achillini vedi G. Guidicini, 1868-1873, V, p. 160. Cfr. P. Lamo, 1560, p. 30.

attività di raccoglitore di oggetti antichi resta l'eco in diverse opere dell'Achillini, anche se egli non si cimentò mai nel campo della vera e propria erudizione antiquaria. Grande animatore di attività culturali, fondatore dell'Accademia del Viridario (ancora alquanto misteriosa), promotore di una delle prime Miscellanee letterarie ed erudite, quella in morte di Serafino Aquilano,[87] fu certo vicino per un certo tempo agli intellettuali della corte bentivolesca ed ebbe vaste relazioni in Bologna, di cui tracciò un quadro entusiastico nella parte finale (il Canto VIII) del suo poema in ottave *Il Viridario*, terminato nel 1504 e pubblicato a Bologna nel 1513.[88] Ma i più chiari riflessi della sua passione antiquaria si possono piuttosto cogliere in due diverse opere. Nella prima della coppia di epistole letterarie pobblicate nel 1500 o poco dopo,[89] dove viene descritta una sorta di dimora ideale del sapiente, che si immagina in via di costruzione. La descrizione procede con un linguaggio coloratissimo ed erudito, che sembra memore del Francesco Colonna della *Hypnerotomachia Polyphili*. Fra l'altro vi trovano luogo famose statue di personaggi dell'antichità e del mito, una imponente collezione di monete antiche e diverse pitture ispirate alle vicende di Serse e della caduta di Troia, mentre le porte d'argento del Viridario della dimora dovranno recare a bassorilievo, per opera di Francesco Francia, le storie di Scipione e delle guerre puniche da un lato, le vicende di Giulio Cesare dall'altro.[90]

D'altro genere è invece l'interesse antiquario che si ritrova in qualche luogo dell'altro, sterminato poema (in terza rima) di Giovanni Filoteo Achillini, *Il Fedele* (cinque libri, ciascuno di venti canti), pubblicato a Bologna nel 1523.[91] Nei canti XI-XVIII del libro I è tratteggiata la storia dei più antichi popoli d'Italia e delle sue principali città; da qui traspare quell'interesse per le origini più antiche delle comunità civiche che anche la cronachistica andava da tempo sviluppando, non senza l'intervento dell'invenzione favolistica, ma talora con un'attenta riconsiderazione delle fonti scritte e anche del dato più propriamente archeologico.

Oltre a Giovanni Filoteo Achillini, fra gli antiquari bolognesi Leandro Alberti ricorda anche il già noto Tommaso dal Gambaro e una serie non piccola di personaggi per noi invece alquanto oscuri (ma spesso appartenenti a famiglie eminenti nella Bologna del primo Cinquecento), la cui propensione antiquaria deve essersi realizzata soprattutto sul versante collezionistico: Alessandro Calcina, Bartolomeo Masina,[92] Paolo Volta secondo, Ercole Seccadenari, Girolamo del Lino, Giacomo Renieri. Di quest'ultimo è ricordata la ricca collezione di monete e, con stupore, l'umile professione di calzolaio, segno questo che la passione collezionistica coivolgeva anche strati apparentemente non sospettabili di simili inclinazioni. Meglio noto è l'ultimo personaggio ricordato dall'Alberti, che gli fu anche amico personale, quel Gaspare Fantuzzi (morto nel 1532), appartenente a una delle famiglie bolognesi più in vi-

87. G.F. Achillini, 1504.

88. Questa parte del *Viridario* fu ristampata anche da G. Guidicini 1868-1873, I, pp. 396-415. In generale sull'Achillini vedi: G. Fantuzzi, 1781-1794, I, pp. 63-65; C. Malagola, 1878, p. 81; C. Calcaterra, 1948, pp. 197-198; T. Basini, 1960 (con bibl.).

89. Vedi G.F. Achillini s.a. Di questa rarissima stampa ho consultato l'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia, compreso in un volume miscellaneo che fu di Apostolo Zeno, segnato Misc. 2521 (n. 5).

90. Questo riferimento al Francia come ipotetico scultore delle porte d'argento è di notevole interesse, mentre non sfuggirà che uno dei temi antichi qui proposti, quello della caduta di Troia, fu dipinto da Lorenzo Costa nelle sale del palazzo Bentivoglio a Bologna: cfr. G. Gozzadini, 1839, pp. 233 ss.

91. Su questo testo vedi L. Frati, 1888.

92. Il cognome di questo personaggio, citato anche in un sonetto di Girolamo da Casio, è talora trascritto anche come Masini o Massimi.

sta, il quale, oltre a essere collezionista d'antichità, fu in stretti rapporti con l'umanista imolese Giovanni Antonio Flaminio. Con questi intrattenne negli anni 1520-1522 una fitta corrispondenza, anche di argomento erudito, dalla quale traspaiono evidenti interessi mitografici e insistenti inviti del Fantuzzi al Flaminio a impegnarsi in un commento al testo di Livio.[93]

Non molti anni dopo la testimonianza di Leandro Alberti, attorno al 1560, la già ricordata *Graticola di Bologna* del pittore Pietro Lamo offre ancora un quadro abbastanza articolato del collezionismo bolognese di antichità.[94] Qui sono ricordate soprattutto le sculture antiche, sovente accanto a opere d'arte contemporanea. Di notevole importanza dovette essere la collezione di antichità raccolta dal Monsignore Lodovico Beccadelli (1501-1572) nel suo palazzo di Piazza Santo Stefano, custodita dal fratello Domenico nel corso dei lunghi soggiorni del prelato lontano dalla sua città, collezione che è nota anche da altre fonti.[95] Segretario, amico ed erede *pro tempore* di Lodovico Beccadelli fu quell'Antonio Giganti che divenne anche suo biografo e che nella seconda metà del secolo si occupò del riordinamento della collezione.[96] Lodovico Beccadelli, amico a sua volta di Tiziano a Venezia e di Michelangelo a Roma – il primo fu suo ritrattista, il secondo gli dedicò alcuni versi[97] –, fu anche erudito raccoglitore di iscrizioni latine e studioso dell'alfabeto etrusco; la silloge epigrafica pazientemente riunita tramite la lettura diretta di tante iscrizioni nel corso dei frequenti viaggi del Beccadelli in Italia, Francia, Germania, Spagna e Dalmazia andò tuttavia, almeno in parte, precocemente dispersa.[98] Della celebre collezione Pietro Lamo ricorda in particolare alcuni ritratti antichi, fra i quali uno di Socrate.

Piuttosto cospicua dovette essere anche la collezione di Antonio Anselmi, ordinata nel cortile del palazzo della via di mezzo di San Martino (ora via Marsala), della quale il Lamo ricorda diversi frammenti di statue di marmo, fra cui molte teste e ritratti. Antonio Anselmi (morto dopo il 1568) fu per tredici anni segretario di Pietro Bembo e in stretta amicizia con Pietro Aretino.[99] Dopo la morte del Bembo (1547) si occupò della sua collezione numismatica a Padova, come traspare chiaramente dalla corrispondenza intrattenuta con L'Aretino.[100] Probabilmente fu anche al servizio di Lodovico Beccadelli e comunque fu in stretto contatto con l'ambiente colto degli antiquari veneti, di Padova e Venezia in particolare.

Un posto di primo piano ebbe certamente la collezione della famiglia Ruini, a stare almeno alle parole del Lamo, che vi ricorda «una Leda, una Cleopatra, una Pace e molti altri antichi marmi, figure, teste, piedi antichi e una figura come è il terzo del naturale rarissima, ed è antica».[101] Probabilmente questa raccolta fu ordinata, almeno in un primo tempo, nel palazzo della via di mezzo di San Martino, non in quello imponente che sarà poi dei Ranuzzi e infine dei Baciocchi (l'odierno Tribunale), iniziato solo nel 1572, più tardi cioè del tempo in cui scrive-

93. Su Gaspare Fantuzzi vedi G. Fantuzzi, 1781-1794, III, pp. 289-292. La corrispondenza col Flaminio si trova in G.A. Flaminio, 1744, pp. 271-374; cfr. in particolare pp. 275-279 (sul mito di Atalanta) e 309-312 (sul commento a Livio).

94. P. Lamo, 1560, *passim* (le citazioni testuali le riprendo dalla traduzione italiana del testo bolognese dovuta al curatore dell'edizione del 1844, Giampietro Zanotti). Fra le collezioni già ricordate, la sola di cui faccia menzione anche Pietro Lamo è quella dell'Achillini (P. Lamo, 1560, p. 30: «...la casa degli Achilli, dov'è quello studio rarissimo d'anticaglie»). Sulla *Graticola* del Lamo: J. Schlosser Magnino, 1964, pp. 370-371, 380.

95. P. Lamo, 1560, p. 14. Cfr. A. Giganti 1797, p. 62 nota 241. Sul palazzo: G. Guidicini, 1868-1873, V, p. 99.

96. Per la biografia del Beccadelli vedi A. Giganti, 1797. Sul riordinamento della collezione: C. Franzoni, 1984, pp. 315-316. Il testamento del Beccadelli è pubblicato in L. Beccadelli, 1797, I, I, pp. 157-162.

97. A. Giganti, 1797, p. 65.

98. L. Beccadelli, 1797, I, I, p. 75 n. XXXVI.

99. Su Antonio Anselmi: G. Fantuzzi, 1781-1794, I, p. 261; M. Quattrucci, 1961. Sulla sua collezione: P. Lamo, 1560, p. 35: «...Antonio Anselmi, qual tiene nel suo cortile due gambe di marmo antiche rarissime, e molte altre teste di marmo antiche, le quali hanno tutte il naso rotto. Delle due gambe, ve n'è una, che ha forma d'essere di un Ercole, ed è la gamba sinistra senza il piede sino al ginocchio con bella legatura; e l'altra è d'un giovane di maggiore altezza, pure dal ginocchio in giù col piede ornato di bella legatura, e sono più grandi del naturale tutte due».

100. P. Aretino, 1609, V, cc. 22r – 23r: lettera del luglio 1548, dove l'Aretino accenna al lavoro dell'Anselmi fra le cose di Pietro Bembo, «nel famosissimo suo studio di Padova gite rimettendo in gli ordini dei luoghi loro le infinite medaglie d'oro e d'argento, ritratte dalla di voi lealtà e destrezza, di dove anche a pensarvi è pericolo».

101. P. Lamo, 1560, p. 22.

va Pietro Lamo.[102] Come iniziatore di questa raccolta – ma difettano dati precisi – si potrebbe pensare al facoltoso e celebre giureconsulto Carlo Ruini (circa 1450-1530), che fu uno dei maggiori lettori di diritto nella prima metà del Cinquecento a Bologna, maestro di Francesco Guicciardini e del futuro papa Gregorio XIII.[103]

Il Lamo ricorda infine la presenza, nel cortile del palazzo Fabretti della via di mezzo di San Martino, di «un busto armato di una corazza antico, con un pezzo di panno attorno senza testa, braccia e gambe, grande più del naturale, che è cosa rara».[104] Il palazzo fu acquistato nel 1532 da Giovanni Antonio Fabretti,[105] ma non vi è la possibilità di riferire l'attività collezionistica a un personaggio preciso di questa famiglia. A proposito della scultura ricordata dal Lamo, si tratta certamente del busto loricato di età giulio-claudia che si sa rinvenuto nel 1513 o nel dicembre del 1514[106] a Bologna, nell'area di una casa della famiglia della Valle (o Vallata), posta lungo l'attuale via de' Carbonesi. Dopo essere stato acquistato dal celebre medico Giacomo da Carpi, il busto passò in proprietà dei Fabretti, che certamente lo ebbero fino all'estinzione della linea maschile della famiglia nel 1649.[107] Ai tempi in cui scriveva il Malvasia (poco prima del 1690) esso si trovava ancora nel palazzo Fabretti dell'attuale via Marsala.[108] All'inizio del Settecento fu donato all'Istituto delle Scienze dalla famiglia Budrioli, che lo aveva avuto certamente per eredità;[109] da qui pervenne al Museo dell'Università e infine al Museo Civico Archeologico, dove si trova tuttora.[110] Questa è la storia del pezzo, sulla quale mi sono voluto soffermare perché sia tratta dell'unico caso, fra i molti di queste collezioni, per il quale sia possibile un riconoscimento certo con materiali ancora noti. È infatti abbastanza singolare che di quasi tutto questo patrimonio collezionistico – così ricco fra tardo Quattrocento e prima metà del Cinquecento – si perdano subito le tracce. Ma è significativo rammentare al proposito un episodio forse in qualche misura chiarificatore. Quando, attorno alla metà del XVII secolo, il Granduca di Toscana Ferdinando II acquistò a Bologna, per la mediazione di Ferdinando Cospi, la cosiddetta Venere Celeste ora agli Uffizi,[111] che si trovava in proprietà della famiglia Palmieri, nella corrispondenza intercorsa fra il Cospi e il Granduca resta una testimonianza preziosa: «(La statua di Venere) in casa Palmieri.... si teneva con gran stima con altri marmi e teste, talché assicurava il Guercino che quanto di buono in tal genere era in quella città (Bologna) tutto per tale acquisto aveva avuto Firenze».[112] La lettera del Cospi che contiene questo riferimento è datata 16 aprile 1658: a quel tempo, ormai, le collezioni di antichità bolognesi – con l'eccezione di quanto poteva restare del Museo dell'Aldrovandi, che di lì a poco sarà unito a quello dello stesso Cospi[113] – dovevano essere ben poca cosa.

102. Cfr. G. Guidicini, 1868-1873, v, pp. 179-187.

103. Su di lui vedi G. Guidicini 1868-1873, III, p. 172; G. Zaccagnini, 1930, pp. 198-203.

104. P. Lamo, 1560, p. 35.

105. G. Guidicini, 1868-1873, III, p. 186.

106. La prima data è riferita da C.C. Malvasia, 1690, p. 150, la seconda da G.N. Alidosi, 1621, p. 79.

107. G. Guidicini, 1868-1873, III, pp. 186-187.

108. C.C. Malvasia, 1690, p. 150.

109. F.M. Zanotti, 1748, p. 21.

110. Su questa scultura la bibliografia più recente è: G.A. Mansuelli, 1956; G.A. Mansuelli, 1958, pp. 99-100.

111. G.A. Mansuelli, 1958-1961, I, pp. 97-98 n. 65; F. Haskell-N. Penny, 1984, pp. 483-485 n. 88. La scultura si trovava a Bologna forse dalla seconda metà del Cinquecento.

112. G. Bencivenni Pelli, 1779, I, pp. 231-232. Cfr. anche I, p. 264 e II, pp. 197-198 nota CXXV.

113. Sulle antichità presenti in queste raccolte, che comprendevano solo pochi pezzi di sculture classiche, cfr. S. De Maria, 1983, pp. 518 ss.; A.M. Brizzolara, 1984; G. Gualandi, 1984.

Fig. 6. *Torso loricato di età giulio-claudia* (da Bologna), Bologna, Museo Civico Archeologico.

3. L'erudizione antiquaria e la città: Benedetto Morandi e Giovanni Garzoni

Accanto a una scienza antiquaria che – come si è visto negli ultimi casi esaminati – ha stretti rapporti con l'empirismo dei collezionisti, soprattutto sui versanti epigrafico e numismatico, si sviluppa anche, nella Bologna degli ultimi decenni del Quattrocento, un diverso tipo di antiquaria erudita, fortemente dipendente dalle fonti storiche e letterarie, ma che ricorre talvolta anche alle testimonianze di carattere materiale. Questa particolare accezione della scienza antiquaria è sottesa a un tema molto preciso, quello della storia civica di tono encomiastico, soprattutto applicato alle più lontane origini della città.[114]

Una prima, eloquente testimonianza la troviamo nell'opera di un notaio di professione, legatissimo a Giovanni II Bentivoglio, di cui fu segretario e molte volte ambasciatore, Benedetto Morandi (circa 1410-1478).[115] Gli interessi umanistici del Morandi spaziano dalla poesia (in latino e in volgare) alla storiografia – a proposito della quale, e di Livio in particolare, è abbastanza nota la polemica con Lorenzo Valla, risalente agli anni 1454-1455[116] – al breve trattato di tono moraleggiante. Ma qui interessa soprattutto ricordare un suo scritto risalente al 1476, pubblicato poi a Bologna nel 1481 col titolo *Oratio de laudibus Civitatis Bononiae*, che rientra nella serie degli scritti encomiastici sulla città, particolarmente cospicua nella cerchia bentivolesca e che raccoglie anche i nomi e le opere di Nicolò Burzio, di Giovanni Filoteo Achillini, di Giovanni Garzoni.

Prendendo lo spunto da un episodio marginale – l'aver ricevuto il papa Pio II gli ambasciatori di Siena prima di quelli di Bologna – il Morandi si cimenta in una prolissa dimostrazione dell'eccellenza della città emiliana su quella toscana. Ma è importante osservare che nel contesto di un tema consueto, quello appunto dell'*excellentia urbis*, il primo posto è riservato all'*antiquitas* della città, ciò che dà origine alla parte più estesa dell'orazione, consacrata alle origini più lontane di Bologna.[117] La vastissima erudizione che vi è profusa è segno innegabile di una buona conoscenza degli autori antichi: il riferimento principale e il massimo credito è dato alla tradizione virgiliana sulle origini delle città padane e alla leggenda di Ocno in particolare, cui segue l'ovvio riferimento a Silio Italico.[118] Ma ciò che più interessa – ed è spia di un'interferenza diversa, di stampo propriamente «antiquario» – è il ricorso che Morandi fa alle testimonianze materiali emergenti dal sottosuolo di Bologna, che Siena non può al contrario vantare. A questa documentazione sono riservati spazio e rilievo notevoli, con frequenti riferimenti alla scoperta di resti di mura di cinta (che in realtà non dovevano essere appartenuti alla città romana, ma piuttosto a quella altomedioevale), di iscrizioni, di muri antichi e altri oggetti ancora (quando si scavano le fondamenta delle case) e soprattutto di molti marmi scolpiti e resti di

114. Per Bologna cfr. G. Fasoli, 1965-68; E. Raimondi, 1987, p. 40 nota 3.

115. Su di lui: A. Zeno, 1752, I, pp. 159-162; G. Fantuzzi, 1781-1794, VI, pp. 107-111; L. Frati, 1908, pp. 96-102; G. Zaccagnini 1942, pp. 39-41. Sul Morandi poeta: B. Bentivogli, 1984, *passim*.

116. Vedi L. Frati, 1920.

117. Cito da una ristampa settecentesca dell'*Oratio*: B. Morandi, 1740, p. 58.

118. *Ibidem*, pp. 70 ss.

una statua di bronzo in occasione di uno scavo eseguito per la costruzione di una fontana nella piazza centrale della città.[119] Riferimenti questi che indicano nel Morandi un attento osservatore delle vestigia del passato e quasi un precoce interprete dello scavo archeologico.

Alla stessa cerchia di dotti «funzionari» impiegati al servizio di Giovanni II appartenne anche Giovanni Garzoni (1419-1505), che fu anzi suo medico personale.[120] Il Garzoni ebbe modo di studiare a Roma con Lorenzo Valla per quattro anni, ma si addottorò poi in filosofia e medicina a Bologna, dove fu in seguito insegnante nello Studio dal 1466 al 1504.[121] La sua vasta cultura anche filologica, ma soprattutto erudita, sensibile alle tematiche storiografiche già avviate dall'alunnato romano col Valla,[122] ebbe modo di esprimersi in una vastissima produzione (che si conserva quasi interamente manoscritta) la quale restituisce del Garzoni l'immagine del «poligrafo più operoso e forse più enciclopedico dell'umanesimo bolognese di fine secolo».[123] Spesso egli si rivela attardato come interessi e nettamente incline al clericalismo, oltreché panegirista, ossessivamente ripetitivo, dei Bentivoglio.[124] Il tono erudito ed enciclopedico della sua cultura lo si può cogliere anche dai titoli presenti nella sua biblioteca – di cui si è conservato l'inventario –, fra i quali però si cercherebbero invano le opere di non pochi scrittori latini, ritenuti evidentemente dannosi e dei quali egli sconsigliava esplicitamente la lettura: Catullo, Tibullo, Properzio e Marziale, per esempio.[125]

Ma qui conviene soffermarci in particolare su di un'operetta del Garzoni risalente agli anni novanta del secolo e che fu poi resa nota dal Muratori nei *Rerum Italicarum Scriptores*, dal titolo significativo di *De dignitate urbis Bononiae*, con dedica ad Anton Galeazzo Bentivoglio.[126] Come per l'*Oratio* di Benedetto Morandi, siamo ancora interamente nel solco del tema dell'*excellentia urbis* così caro, come si è visto, alla cultura bentivolesca della corte di Giovanni II. Ma nel tracciare la storia della città e i motivi di eccellenza dei suoi uomini, l'opera del Garzoni si rivela assai meno stimolante di quella del Morandi, soprattutto per quanto riguarda il tema delle origini (limitato a uno solo argomento, quello di *Felsina princeps Etruriae* di tradizione pliniana) e dei tempi più antichi della vita urbana a Bologna. Maggiore attenzione è riservata piuttosto all'età medioevale, dove però non mancano le inesattezze, poi sottolineate con una certa acredine dal Muratori nella sua *Praefatio* al testo del Garzoni.[127] Gli aspetti «materiali» del problema – come noi li intendiamo e ai quali aveva guardato qualche anno prima con un certo interesse Benedetto Morandi – lasciano viceversa del tutto indifferente il Garzoni, che appare assai più ancorato a una tradizione puramente libresca, dove prevale l'intento di presentare una serie di nobili *exempla* di virtù cittadine, da concludere con l'immancabile encomio finale a Giovanni II e alla sua casata.

In altre opere inedite – come l'*Historia Bononiensis ab exordiis usque ad*

119. *Ibidem*, pp. 81-84.

120. Sul Garzoni: G. Fantuzzi, 1781-1794, IV, pp. 78-100; IX, pp. 115-128; L. Avellini, 1983; Idem 1984; E. Raimondi 1987, pp. 69-71, 255-256.

121. S. Mazzetti, 1848, p. 142 n. 1396.

122. Occorre ricordare che nel *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini il Garzoni è ricordato soprattutto come storico e retore:
Di tre stili uno ha fatto Gioan Garzone
De Livio, di Salustio, e Cicerone.
Cfr. G.F. Achillini, 1513, p. 399.

123. E. Raimondi, 1987, p. 70.

124. E. Raimondi, 1972, pp. 45-48.

125. Cfr. G. Manfré, 1959-1960, soprattutto I, pp. 252 ss. La biblioteca bolognese di Giovanni Marcanova, se confrontata con questa del Garzoni, offre sicuramente un quadro assai più aperto e «laico»: cfr. L. Sighinolfi, 1921, pp. 206 ss.

126. Cfr. G. Garzoni, 1732.

127. L.A. Muratori, 1732, p. 1142.

sua tempora deducta o il trattatello *De Ferro et Aposa, vel quis condiderit Bononiam*[128] – il Garzoni si occupò ancora delle origini della sua città, ma con uno spirito del tutto diverso, dando corpo definitivamente a una tradizione leggendaria di pura invenzione (quella appunto di *Ferrus* e *Aposa* come mitici fondatori) che conoscerà però in seguito una larga fortuna, dalla *Cronica* di Gerolamo Borselli alle *Historie di Bologna* di Leandro Alberti.[129]

4. Il ruolo degli artisti

Non sono certo una novità i rapporti intercorsi fra gli artisti bolognesi o comunque operanti a Bologna fra tardo Quattrocento e primo Cinquecento e gli umanisti e antiquari a loro contemporanei. Lo si è credibilmente supposto per Niccolò dell'Arca,[130] lo si è accertato per Francesco Francia.[131] Non più che suggestioni sembrano invece i collegamenti recentemente supposti fra Codro e Amico Aspertini da un lato, Giovanni Garzoni e Lorenzo Costa dall'altro.[132] D'altra parte intellettuali variamente legati ai Bentivoglio, quali Giovanni Filoteo Achillini, Nicolò Burzio e Cesare Nappi, non mancano di ricordare nei loro scritti o fra le loro carte diversi pittori attivi a Bologna: i primi due soprattutto Francesco Francia – ma l'Achillini anche numerosi altri[133] –, il terzo in particolare Francesco del Cossa, come ho già ricordato.[134] Ma qui non è tanto il caso di richiamare questi fatti – ovvi, peraltro, in un ambiente culturale che presenta certamente ampie zone di contatto pluridisciplinare e di tangenze fra aree di attività confinanti – quanto piuttosto di evidenziare il ruolo attivo svolto dagli artisti nel senso delle conoscenze e dell'approfondimento interpretativo sul terreno proprio dell'antiquaria, di cui anche diversi materiali esposti in questa Mostra sono documento evidente. Troppo spesso il problema viene affrontato esclusivamente per i suoi risvolti puramente formali, di dipendenza cioè, o copia, o assimilazione graduale di modelli offerti dall'arte classica: non è questo, in ogni caso, il tema che intendo ora affrontare. In modo del tutto conseguente a quanto ho finora esposto, vorrei sottolineare piuttosto come gli artisti che riproducono, raccolgono e quasi catalogano gli oggetti d'arte antichi (in qualche caso con un procedimento non troppo diverso da quello impiegato contemporaneamente dagli antiquari eruditi nei confronti di iscrizioni e monete) costituiscano essi stessi parte dell'aspetto più concreto – di riflessione diretta sulle forme materiali – della scienza antiquaria. Soprattutto in questo senso alcuni di loro trovano il proprio spazio, ed è uno spazio determinante, nella storia di questa scienza. Per quanto riguarda l'ambiente culturale che abbiamo tratteggiato, sono soprattutto tre le attività più rilevanti sotto questo profilo, quelle di Amico Aspertini, di Jacopo Ripanda e le prime esperienze, bolognesi e romane, di Marcantonio Raimondi.

128. Vedi, rispettivamente, i seguenti manoscritti dalla Biblioteca Universitaria di Bologna: Ms. 752 e 741 (n. 28).

129. G. Borselli, 1929, pp. 3-6; L. Alberti, 1541, libro I.

130. Cfr. G. Agostini-L. Ciammitti, 1985, pp. 278-282.

131. Vedi L. Frati, 1916; M. Baxandall-E. H. Gombrich, 1962.

132. Cfr. A. Bacchi, 1984, rispettivamente pp. 332 e 319-320.

133. Si veda N. Burzio, 1494, c. 15r; G.F. Achillini, 1513, pp. 403 ss.

134. Vedi nota 68.

Potremmo iniziare da quell'approccio «emozionale» all'antichità che emerge così bene dalle belle pagine dedicate all'Aspertini da Phyllis Pray Bober e che coinvolge la scelta dei temi antichi da lui prediletti (dove prevale l'elemento narrativo e l'interesse per la composizione, più che per la figura isolata) e la stessa evoluzione della ricerca formale e dell'approfondimento stilistico.[135] Un'emotività, una «bizzarria» anche, che poi è diventata per l'Aspertini un luogo comune della critica, dall'Achillini al Vasari a Carlo Cesare Malvasia, ma che per larga parte è accompagnata da un atteggiamento «antiquario» nel senso pieno del termine. Soprattutto i disegni raccolti nel primo taccuino che si è conservato dell'Aspertini portano i segni di questo atteggiamento: si tratta di quel codice Wolfegg che fu messo assieme a seguito del primo soggiorno romano del pittore bolognese (attorno al 1500 o poco prima).[136] Gunter Schweikhart ne ha recentemente analizzato gli elementi più caratterizzanti: l'accostamento sullo stesso foglio o su fogli vicini di pezzi antichi di soggetto affine, indipendentemente dal loro luogo di conservazione, e soprattutto la scrupolosa indicazione di questi luoghi, ciò che raramente accade per i disegni dall'antico eseguiti come pura e semplice esercitazione o per desiderio di raccogliere materiali utili alla bottega.[137] Ciò nonostante neppure l'Aspertini del codice Wolfegg persegue la fedeltà assoluta all'originale, ma qui come poi ancora più massicciamente nei due taccuini londinesi[138] rielabora e integra gli originali, a volte combinandoli assieme,[139] con un'intenzionalità ricreatrice che non è molto diversa da quella dei rielaboratori o addirittura contraffattori delle iscrizioni antiche, cui forse l'accomuna quell'atteggiamento di totale identificazione con l'antico che giunge persino a non temere la vera e propria falsificazione.[140]

Il carattere così accentuatamente antiquario (anche nelle imprecisioni e nelle infedeltà) dell'intero codice Wolfegg, che lo differenzia sensibilmente sia dai due più tardi taccuini londinesi dello stesso Aspertini, sia da numerose altre raccolte simili all'incirca contemporanee, può forse spiegarsi attraverso un suo ipotetico committente. Dopo le recenti indagini di Gunter Schweikhart è definitivamente dimostrato che nel caso del codice Wolfegg non si tratta di un taccuino di disegni dal vero, eseguiti davanti agli originali, ma della rielaborazione di materiali precedentemente tratti, questi sì, direttamente dai pezzi antichi.[141] La commissione di questa raccolta – una sorta di *Museum Chartaceum*, dunque – da parte di un erudito appassionato di antichità è pertanto del tutto plausibile: lo stesso quasi contemporaneo *codex Escurialensis* è esso stesso, ad esempio, frutto sicuro di una commissione.[142] Abbiamo del resto già visto in precedenza come nella Bologna del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento circolassero intensamente numerose piccole «enciclopedie antiquarie», di carattere certamente più erudito che figurativo, ma nelle quali non mancavano a volte le illustrazioni delle antichità di Roma, come, ad esempio, nel codice Marcanova. E non di-

135. P.P. Bober, 1957, pp. 16-39.

136. Su questo taccuino dell'Aspertini vedi la recente edizione di G. Schweikhart, 1986.

137. G. Schweikhart, 1982; Idem 1986, pp. 33-39, 44-46.

138. P.P. Bober, 1957, soprattutto pp. 18-19, 32.

139. G. Cosmo, 1984, pp. 27 ss.; G. Schweikhart, 1986, pp. 33 ss. Come esempio si possono citare i fol. 32v – 33, dove una sola scena di battaglia è ottenuta combinando assieme tre diversi modelli originali: G. Schweikhart, 1986, pp. 36 e 83-84, fig. 16.

140. Vedi nota 36.

141. G. Schweikhart, 1986, p. 14. Cfr. A. Nesselrath 1986, p. 144.

142. Vedi J. Shearman, 1977 e A. Nesselrath, 1986, pp. 129 ss. Per il *codex Escurialensis* cfr. l'edizione a cura di H. Egger-Ch. Hülsen-A. Michaelis, 1906.

fettano altrove gli indizi per accertare oltreché l'esistenza, la tenace ricerca e anche la riproduzione di simili taccuini figurati.[143]

L'ambiente umanistico e antiquario bolognese sembra, all'inizio del Cinquecento, perfettamente disponibile a una committenza del genere, quando il pittore all'incirca trentenne ritornò da Roma carico dei suoi disegni di antichità. Si potrebbe addirittura pensare come committente a un personaggio come Giovanni Filoteo Achillini, facoltoso animatore della vita culturale e appassionato cultore di antichità, come si è visto: egli, ricordando l'Aspertini nel suo *Viridario*, gli dedica in quegli stessi anni versi che sottolineano proprio quell'atteggiamento antiquario così caratteristico nel primo taccuino di disegni dell'artista.[144] Nei più tardi taccuini londinesi, come si diceva, lo studio dei modelli classici permane, ma molto mutato. È però significativo che nell'ultimo foglio (48v) e nel retro della rilegatura del primo codice londinese dell'Aspertini compaiano i testi di diverse iscrizioni, latine e greche (una, latina, da Mitilene fu certamente desunta dalla silloge di Ciriaco d'Ancona), fra le quali tre attestate a Luni e tre a Lucca.[145] Non v'è dubbio che queste ultime – riportate in modo molto approssimativo – siano state copiate direttamente dall'Aspertini nel corso del suo soggiorno in quella città (attorno al 1508-1509), dove era stato impegnato a eseguire gli affreschi nella chiesa di San Frediano.

Questo documento illumina ancor di più la figura dell'Aspertini «antiquario», con una connotazione particolare che ne fa anche un erudito militante, impegnato come tanti altri nella raccolta di testi epigrafici, secondo quello stretto legame che intercorse fra intenzioni propriamente antiquarie e interessi estetici e formali in rapporto all'arte classica che è una caratteristica largamente diffusa nel Quattrocento italiano – basti pensare all'area veneta e ad Andrea Mantegna e Jacopo Bellini in particolare, come esempi illuminanti.[146] A questo punto si potrebbe anche pensare a un «Aspertini antiquario» committente di se stesso, per quanto riguarda il codice Wolfegg. Il quale, tuttavia, non sarà più utilizzato direttamente come repertorio figurativo dal suo autore, negli anni successivi al 1503,[147] il che farebbe piuttosto pensare che il codice avesse già raggiunto un'altra destinazione e non fosse più nella bottega del pittore, o nella sua biblioteca. È dunque forse preferibile pensarlo, per qualche tempo, fra i libri di un colto antiquario bolognese, da dove uscirà, non sappiamo quando, per seguire una vicenda ancora oscura e per ricomparire poi molto più tardi assai lontano, nel castello tedesco di Wolfegg.

Pur nell'incertezza di talune attribuzioni, i punti di contatto che sono stati istituiti fra l'opera di Jacopo Ripanda e l'Aspertini – soprattutto l'Aspertini del codice Wolfegg[148] – sono rafforzati da un atteggiamento non troppo diverso fra i due artisti nei confronti dell'antichità. Soprattutto una decisa propensione allo studio diretto, che potremmo definire «sperimentale», caratterizza la figura del Ripanda intento a dise-

143. Ad esempio, nel testamento di Felice Feliciano (1466) sono citati diversi disegni (certamente anche di antichità) di artisti di valore: cfr. C. Mitchell, 1961, p. 199. Sulle ricerche da parte di amatori di antichità e d'arte fatte per ottenere simili materiali cfr. i dati offerti da G. Schweikhart, 1986, pp. 16 ss.

144. G.F. Achillini, 1513, p. 404:

Amico suo fratel con tratti e botte
Tutto 'l campo empie con le sue anticaglie
Retratte dentro alle romane grotte.
Bizar più che reverso di medaglie
E ben che gioven sia fa cose dotte
Che con gli antiqui alcun vuol che se uguaglie.
Un'altra laude sua non preterisco
De la prestezza del pannel stupisco.

Al primo verso il termine *botte* sta per colpi rapidi di pennello, pennellate a grandi e robusti tocchi (usato nello stesso senso anche dal Vasari e dal Bartoli): cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino 1962, p. 327 n. 9.

145. Si tratta delle iscrizioni latine CIL, III, 454 (da Mitilene) e CIL, XI, 1315, 1346, 1378, 1531, 1534, 1539 (da Luni e da Lucca). Al proposito si veda P.P. Bober, 1957, pp. 13 e 76, fig. 103.

146. Si veda F. Saxl, 1965, pp. 51-65 e cfr. P.P. Bober, 1957, pp. 17-18. Abbastanza utile, anche se talora imprecisa, è C. Cieri Via, 1985.

147. Al riguardo molto puntuale è G. Schweikhart, 1986, pp. 53-54.

148. Si veda H. Kropfinger von Kügelgen, 1973, pp. 113 ss.; G. Cosmo, 1984, pp. 33 ss.

gnare dal vivo il fregio a spirale della Colonna Traiana, sfruttando con non poca spericolatezza un ingegnoso macchinario col quale potersi calare dall'alto del monumento, destando lo stupore e l'ammirazione dei contemporanei, per osservare da vicino i rilievi che avvolgono a spirale il fusto della colonna.[149] Questo accadeva attorno al 1500, forse quando anche Amico Aspertini si trovava a Roma e raccoglieva direttamente i materiali che poi confluiranno nel codice Wolfegg, con una disposizione mentale analoga, anche se con minore spericolatezza del Ripanda, che poneva l'artista di fronte alle sculture o alle pitture antiche come se si trovasse davanti a un oggetto di natura, da ritrarre con fedeltà, ma anche da interpretare, là dove appariva oscuro e incompleto. Se effettivamente i disegni della Colonna Traiana conservati nel volume dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, come è molto probabile, discendono direttamente da quelli originali del Ripanda, possiamo misurare il grado di questa fedeltà e di queste discrete integrazioni, che completano con la fantasia le lacune dell'originale.[150]

L'attività romana di Jacopo Ripanda indirizzata allo studio dei monumenti antichi, dove hanno un certo spazio anche quelli architettonici, può essere attestata in modo mediato anche dal taccuino dell'Ashmolean Museum di Oxford a lui attribuito, ma che più probabilmente è opera di un suo collaboratore.[151] Tuttavia è soprattutto l'impresa del disegno completo dei rilievi della Colonna Traiana, mai tentata prima di lui, a costituire una pietra miliare anche per la storia della scienza antiquaria. Dallo studio delle scene presenti negli avvolgimenti inferiori – i soli visibili con chiarezza da terra – si raggiunge tramite il Ripanda la conoscenza integrale e analitica di uno dei capisaldi della storia della scultura romana, che diverrà poi una vera e propria enciclopedia figurata, un repertorio inesauribile di forme per tutta l'arte del Rinascimento e oltre.[152]

A Roma, attorno al 1509-1510, fu anche Marcantonio Raimondi e alcuni disegni esposti in Mostra attestano il suo analogo impegno nel ritrarre sculture antiche (si vedano le schede 44, 56-57). Ma qui interessa piuttosto sottolineare l'uso che Marcantonio ha fatto del materiale figurato desunto dalle opere antiche nella sua produzione di stampe, sia in quella ancora risalente al periodo di permanenza a Bologna, sia successivamente nel primo periodo romano.[153] Il materiale figurato antico sembra prevalentemente rifuso e utilizzato per nuove composizioni di tono allegorico (peraltro assai prossimo alle predilezioni dei filologi umanisti bolognesi del tempo), quasi esse dovessero illustrare una frase o un motto, secondo l'incipiente affermarsi del gusto criptico per emblemi e imprese.[154] Ma queste singolari composizioni di Marcantonio conservano pur sempre, nel profondo, la traccia di una sensibilità innegabilmente «antiquaria», che già l'Achillini del *Viridario* riconosceva come tratto caratterizzante del bulino di Marcantonio:

149. Si veda, ad esempio, la testimonianza di R. Maffei Volaterrano, 1530, p. 247, per la quale cfr. R. Paribeni, 1929, p. 24 e G. Agosti-V. Farinella, 1984, pp. 400-403. Su questi disegni cfr. anche M.G. Pasqualitti, 1978.

150. Si veda l'esame dei completamenti, inseriti dall'autore dei disegni, in R. Paribeni, 1929, pp. 25 ss.

151. K.T. Parker, 1956, pp. 357-360 n. 668. Si veda al proposito, in questo stesso volume, il saggio di Marzia Faietti.

152. Cfr. la documentazione raccolta in G. Agosti-V. Farinella, 1984, pp. 390 ss.

153. Per un primo approccio al problema si veda H. Thode 1881, pp. 1-10, 21-29; I. Dubois Reymond, 1978. Rimando anche ai saggi di Konrad Oberhuber e di Marzia Faietti nel presente volume.

154. Si veda, qui, il contributo di Gian Mario Anselmi e Samuele Giombi.

Consacro anchor Marcantonio Raimondo
Che imita de gli antiqui le Sante orme
Col disegno e bollin molto e profondo
Come se veden sue vaghe aeree forme.[155]

Marcantonio fu anche ritrattista dell'Achillini, come attesta poco dopo lo stesso luogo del *Viridario*, a conferma di un contatto fra il pittore e un esponente di spicco della cultura antiquaria bolognese del tempo, che sarebbe già di per sé facilmente intuibile sulla sola scorta della produzione grafica dell'artista.

Fra le stampe di Marcantonio non mancano però – e il dato è molto importante – le più o meno fedeli riproduzioni di sculture e rilievi antichi, che non sono quindi utilizzati soltanto come materiale figurato da rielaborare in funzione simbolica e allegorica. Alcune celebri sculture antiche di Roma o di altre città italiane, come l'Apollo del Belvedere (n. 42), di cui resta anche uno splendido disegno di Jacopo Francia (n. 88), la Venere inginocchiata (n. 36), l'Apollo citaredo della Collezione della Valle a Roma, ora a Firenze, [156] taluni rilievi di sarcofagi romani, riprodotti però parzialmente (n. 72), di Giovanni Antonio da Brescia[157] i volti degli imperatori tratti dalle raffigurazioni monetali (n. 43), parti dei rilievi storici dell'arco di Costantino[158] e altro ancora, cominciano a essere largamente conosciuti senza alcun dubbio soprattutto grazie alle stampe di Marcantonio e di altri incisori del suo tempo. L'intenzionalità anche antiquaria di queste incisioni è attestata con sicurezza dal fatto che alcune di esse – ad esempio quelle che raffigurano l'Apollo del Belvedere e il gruppo delle tre Grazie[159] – recano l'indicazione della località nella quale si trovava la scultura antica. In questo modo l'artista bolognese, al pari di altri suoi contemporanei, svolse indubbiamente anche un importantissimo ruolo nel processo di diffusione e di conoscenza delle forme e dei temi dell'arte classica, ruolo che certamente non potevano assolvere in pari misura né i taccuini né tanto meno i singoli disegni sparsi.[160] Una crescente richiesta di «consumo» dell'arte antica che certo sarà stata molto viva anche nella Bologna del primo Cinquecento dove, spentesi ormai le voci di Codro e di Filippo Beroaldo, restavano pur sempre vivissime quelle di tanti altri cultori di antichità.

155. G.F. Achillini, 1513, p. 406.

156. B. 299, 332, 333. Cfr. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 76-77 n. 35.

157. Cfr. anche B. 230, 248, 249 – dal sarcofago bacchico del Museo Nazionale di Napoli, sul quale vedi P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 106-107 n. 70.

158. Una parte del «Grande fregio di Traiano» reimpiegato nell'arco di Costantino è riprodotto in B. 361.

159. Per la stampa col gruppo delle Tre Grazie vedi B. 340 e cfr. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 96-97 n. 60.

160. Su questo aspetto si veda, in generale, E. Borea, 1979; F. Haskell-N. Penny, 1984, pp. 250 ss.

Marcantonio Raimondi

Lineamenti della fortuna critica di Marcantonio

MARZIA FAIETTI

La panoramica degli sviluppi e delle tendenze degli studi critici sul Raimondi, dal Vasari sino ai giorni nostri, costituisce una premessa introduttiva alle schede di stampe e di disegni di Marcantonio, originata dalla precisa intenzione di verificare le novità apportate dalla ricerca condotta in questa occasione, rispetto ad un substrato di conoscenze ed ipotesi critiche ormai consolidate.

È noto, infatti, come per il Raimondi la ricchezza dei contributi bibliografici si contrapponga all'esiguità dei dati documentari, ulteriormente confermata dagli esiti negativi dell'indagine archivistica effettuata nel tentativo di chiarire gli anni bolognesi di formazione, nonché quelli finali, quando l'artista tornò nella città natale dopo il Sacco di Roma del 1527.[1]

Al Vasari,[2] dunque, si devono quelle informazioni biografiche (apprendistato a Bologna, presso il Francia, come orafo; incontro a Venezia con Dürer; viaggio a Roma e successivo sodalizio con Raffaello, seguito, dopo la morte di quest'ultimo, da un rapporto con Giulio Romano e, più occasionalmente, con Baccio Bandinelli, da cui incise il *Martirio di S. Lorenzo*, B. 104; perdita di tutte le sue sostanze a seguito del Sacco di Roma) che costituiscono ancor oggi la traccia per una periodizzazione in diverse fasi dell'attività del Raimondi.

Gli autori che nel corso del Cinquecento si riferiscono a Marcantonio si limitano per lo più a citarlo in contesti differenziati, che ne evidenziano la popolarità, ma non aggiungono nulla di nuovo alle informazioni vasariane.[3]

Quando nel 1678 il Malvasia[4] redasse la sua vita dell'incisore, fu ancora il testo dell'aretino ad essere riportato integralmente e a costituire la traccia per la presentazione di un catalogo arricchito di opere. Ma allo storico bolognese si deve soprattutto la formulazione di un'ipotesi critica (certamente derivantegli dalla sua ottica filobolognese, nondimeno corretta in relazione alle acquisizioni conoscitive più recenti) secondo cui, ancora prima di «darsi tutto al disegno» a Roma, già a Bologna Marcantonio aveva raggiunto una certa abilità sotto il Francia (è evidente come anche in questo caso il Malvasia rifletta una sua contrapposizione polemica nei confronti del Vasari, circa il rapporto tra Raffaello ed il Raibolini, sulla quale altrove si ritornerà).[5]

Tra Sei e Settecento, inoltre, il nostro compare anche nelle opere del Baldinucci,[6] del Lanzi[7] e del Milizia,[8] ma senza sostanziali novità di rilievo. Occorre attendere la nascita degli strumenti di catalogazione e repertorializzazione delle stampe, a partire dalla metà del Settecento, per registrare delle novità, soprattutto per quanto attiene all'individuazione del suo *corpus* grafico.[9] Da questo punto di vista fu in particolare il Bartsch[10] ad apportare un contributo ancora fondamentale con il suo volume XIV di *Le Peintre graveur* dedicato esclusivamente alle incisioni di Marcantonio e dei suoi più famosi collaboratori a Roma (Agostino Veneziano e Marco Dente) e comprendente 652 stampe ordinate per sog-

1. Si veda la nota biografica di C. Giudici in questo catalogo, con l'indicazione dei documenti riguardanti l'artista.

2. G. Vasari, ed. 1906, V, pp. 395-442.

3. A.F. Doni, 1549, pp. 39, 52; L. Dolce, ed. 1960-63, I, 1960, pp. 189, 192; B. Cellini, ed. 1857, pp. 13, 14; R. Borghini, 1584, p. 478; G. P. Lomazzo, 1585, pp. 421, 665, 678.

4. C.C. Malvasia, ed. 1841, I, pp. 57-64. Anche A. Masini (ed. 1666, p. 634) ricorda Marcantonio come incisore in rame da Dürer e soprattutto da Raffaello, aggiungendo la notizia secondo cui anche sua moglie avrebbe inciso (notizia presente in Bumaldo, 1641, c. 245).

5. Si confronti in particolare la scheda 89 in questo catalogo.

6. F. Baldinucci, 1686, p. 20; idem, ed. 1845-47, II, 1846, pp. 49-52.

7. L. Lanzi, ed. 1968-74, I, 1968, p. 84.

8. F. Milizia, 1797, p. 16.

9. Tra gli strumenti precedenti il Bartsch (per il quale si veda la nota seguente) P.J. Mariette, ed. 1851-60, IV, pp. 236-256; G. Gori Gandellini, 1771, pp. 101-142; Heinecken, 1778, pp. 275-413; P. Zani, 1802, pp. 134-135, nota 57; L. De Angelis, XII, 1813, pp. 207-227.

10. A. Bartsch, ed. 1854-70, XIV, 1867 (si veda particolare l'introduzione, pp. V-XII).

getto. Lo studioso suddivise, inoltre, l'attività del Raimondi in quattro fasi (le prime due corrispondenti al periodo bolognese presso il Francia e caratterizzate da una progressiva maturità raggiunta nel disegno e nella conduzione del bulino; la terza comprendente le stampe eseguite per la maggior parte da disegni di Raffaello; la quarta contraddistinta da una minore dolcezza chiaroscurale ed una inferiore delicatezza nell'esecuzione). Dopo il Bartsch,[11] vale la pena di segnalare almeno il Passavant,[12] che, oltre ad ampliare il catalogo delle opere, formulò alcune ipotesi critiche ancora valide in taluni casi, per quanto disattese dalla storiografia successiva. Alludo particolarmente alla rivendicazione del ruolo di disegnatore del Raimondi, che non si sarebbe, dunque, limitato ad incidere da invenzioni altrui (Passavant ricorda a questo proposito l'opinione dello Zani e la menzione del Vasari circa la presenza, all'interno del suo libro di disegni, di fogli desunti dal bolognese da affreschi in Vaticano), ma, quando lo fece, risultò un grande interprete.

Bartsch e Passavant costituirono la base su cui Delaborde potè costruire nel 1887 la sua monografia del Raimondi,[13] che rimane tuttora l'unica opera la quale si proponga di indagare l'intera produzione grafica del nostro con caratteri di sistematicità. Ma già in precedenza erano fioriti articoli (ricordiamo soprattutto B. Delessert,[14] L. Alvin,[15] per esempio), mostre (come quella londinese del 1868 curata da R. Fischel),[16] pubblicazioni di documenti riguardanti più o meno direttamente il nostro (B. Fillon),[17] od interventi su aspetti particolari della sua attività, come, per esempio, l'indagine sulla conoscenza dell'antico nell'opera di Marcantonio e degli allievi, Agostino Veneziano e Marco Dente, condotta da H. Thode.[18] Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo seguente vanno segnalati tre interventi di grosso rilievo dovuti a H. Hirth,[19] a F. Wickhoff[20] (usciti rispettivamente nel 1898 e nel 1899) e a P. Kristeller[21] (1907). L'attenzione predominante verso l'attività matura del Raimondi costituisce la chiave di lettura privilegiata dei tre contributi. Il primo (Hirth) analizza in particolare l'evoluzione stilistica di Marcantonio a seguito dell'incontro con tre grandi artisti dalle cui invenzioni trarrà stampe (Michelangelo, conosciuto a Firenze in una tappa che precedette l'arrivo a Roma nel 1509), B. Peruzzi (col quale a suo avviso dovette aver luogo un fecondissimo rapporto di lavoro nei primi tempi del soggiorno nell'Urbe, circa il 1510-12), Raffaello, infine, con cui iniziò verso il 1510 a collaborare (*Lucrezia*, n. 41) e che ben presto assorbì totalmente gli interessi del nostro. Anche Wickhoff si sofferma a considerare i legami con il Peruzzi prima e Raffaello poi, negando a Marcantonio, fin dai primi tempi bolognesi, la capacità di disegnare in proprio. È evidente che entrambi gli studiosi intendono sottolineare l'attività di incisore essenzialmente (o, meglio, esclusivamente) riproduttivo del Raimondi. Assume, pertanto, una particolare rilevanza il contributo di Kristeller che, analizzando il rapporto con Raffaello, in particolare, finisce con l'asserire una certa indipendenza dell'incisore

11. Si ricordano semplicemente: W. Young Ottley, 1816, II, pp. 774-819; P. Zani, XVI, 1823, pp. 18, 273-275; XXI, 1819, pp. 256-260; XXVI, 1821, pp. 58-60; G. Longhi, 1830, pp. 74-78; A. Zanetti, 1837, p. 195 e segg.; G.K. Nagler, XIII, 1835-1852, pp. 434-507. Per una presunta produzione di nielli da parte di Marcantonio si ricordi soprattutto J. Duchesne, 1826, pp. 82-84 (si veda al riguardo la nota 14 del contributo dedicato alle *Stampe a niello bolognesi ed emiliane* in questo catalogo).

12. J.D. Passavant, VI, 1864, pp. 3 ss. Alla Witt Library di Londra nel cartone relativo ai disegni di Marcantonio ho reperito un nudo dalla Sistina, conservato agli Uffizi (? inv. 395S), la cui attribuzione tuttavia deve essere verificata.

13. H. Delaborde, 1887.

14. B. Delessert, II ed. 1854.

15. L. Alvin, 1856, pp. 153-160. Va ricordato anche l'articolo di F. Lippmann (1880, pp. 270-276) a proposito dell'*Incredulità di S. Tommaso* (n. 32).

16. R. Fischel, 1868, pp. 3 ss.

17. B. Fillon, 1880, pp. 5-15. Per altri autori che si sono occupati della pubblicazione di documenti relativi a Marcantonio, si veda la nota biografica in questo catalogo.

18. H. Thode, 1881.

19. H. Hirth, 1898.

20. F. Wickhoff, 1899, pp. 181-194.

21. P. Kristeller, 1907, pp. 199-229.

dall'urbinate, i cui disegni, spesso non finiti, vennero abilmente completati, trasformati o rielaborati dal Raimondi, al quale dunque viene riconosciuta una notevole capacità di disegno. Al di là del riferimento, più o meno corretto, alla pratica di rifinire i disegni raffaelleschi, rimane il fatto che, sostenendo questa tesi, Kristeller eredita più o meno consapevolmente una tradizione critica che dal Malvasia passa allo Zani e soprattutto al Passavant e che ancora oggi può essere sostenuta grazie all'individuazione di un *corpus* di disegni di Marcantonio. Kristeller, inoltre, ridimensiona il ruolo avuto dal Peruzzi nei confronti del nostro (limitandolo solo alla stampa con *Il Trionfo*, n. 37): fatto questo oggi più che mai valido, soprattutto in relazione all'inizio del soggiorno romano, dopo che è stato individuato nel Maestro Frizzoni-Wickhoff il Ripanda.[22]

Un contributo destinato a rimanere isolato nel panorama critico raimondiano è quello di E. Jebens[23] che nel 1912 pubblicò la sua tesi di dottorato relativa all'attività giovanile di Marcantonio precedente l'arrivo a Roma. Il taglio cronologico adottato rivela l'originalità dello studio ed insieme la necessità, già allora avvertita dalla storiografia tedesca, di indagare un periodo della produzione del Raimondi nel complesso più trascurato. Nonostante la lettura delle singole opere si limiti per lo più ad un'indagine di tipo formale e in generale venga troppo enfatizzato il ruolo esercitato sul nostro dal Mantegna, tuttavia si deve riconoscere alla Jebens il merito di aver presentato in termini sistematici buona parte della produzione giovanile e di aver tentato di penetrare gli influssi tecnici e stilistici che consentirono al Raimondi uno sviluppo senza soluzioni di continuità.

Importante anche il contributo di Hind[24] uscito nel 1913, in cui lo studioso inglese, pur sottolineando il notevole influsso esercitato su Marcantonio da Dürer, gli riconosce una fondamentale originalità (e l'assenza di ogni intenzione fraudolenta a proposito delle copie dalla *Vita della Vergine*, n. 31). Particolarmente interessante l'analisi compiuta a proposito della formazione iniziale del nostro nell'ambito dei niellisti bolognesi: si deve alla profonda competenza di Hind (che sfocerà nella pubblicazione del catalogo dei nielli conservati al British Museum)[25] la corretta conclusione secondo cui, in realtà, nessun niello di scuola bolognese può sostenere un'attribuzione al Raimondi. Lo studioso negava, infine, la possibilità che Marcantonio fosse il disegnatore delle proprie stampe, verificando in esse caratteri tipici di un'opera di riproduzione, tuttavia originale e sottilmente interpretativa. Un'opinione quest'ultima non condivisa, per esempio, dalla Pittaluga,[26] che nel suo panorama dell'incisione italiana del Cinquecento (1930), pur proponendo uno sviluppo stilistico della grafica raimondiana piuttosto documentato ed attento, finisce per sottolineare alcune conseguenze, a suo avviso negative, del rapporto tra Marcantonio e Raffaello, destinate a fare dell'incisore un artista riproduttivo in senso totalmente limitato,

22. Si vedano al proposito M. Faietti-K. Oberhuber, 1987 ed il contributo di S. Ebert-Schifferer in questo catalogo.

23. E. Jebens, 1912.

24. A.M. Hind, 1913, pp. 243-276. Dello stesso autore va anche ricordato il catalogo di mostra uscito nel 1912.

25. A.M. Hind, 1936.

26. M. Pittaluga, s.d. (ma 1930), con particolare riferimento alla p. 158 per la citazione riferita più avanti nel testo.

privo di qualsiasi originalità ed anzi colpevole di aver ritardato lo sviluppo dell'incisione italiana «per averle dato carattere di "riproduzione", e per aver "riprodotto" essenzialmente attraverso lenti classiciste».

Molto più lusinghiero, invece, il giudizio di Calabi (1922),[27] soprattutto incentrato sul rapporto di reciprocità intercorrente tra Marcantonio, Luca di Leyda e Dürer (anche se l'influsso del nostro sugli altri due avvenne in un secondo momento). Anche Beets[28] (1936) prosegue un'analisi dei rapporti tra questi tre grandi incisori, finendo per asserire che la comune dipendenza di Luca e Marcantonio da Dürer generò una sorta di parentela comune tra i due e che l'influsso esercitato in un primo momento dall'olandese sul bolognese dette poi luogo ad un'influenza scambievole; più o meno nello stesso periodo (1934) Luzzatto[29] contestava l'opinione negativa circa le copie di Marcantonio da Dürer espressa dal Wölfflin, a suo avviso caduto in errore a causa della sua eccessiva schematizzazione critica. Gli anni trenta registrarono nel complesso una grande varietà di contributi sul nostro.[30] Al di là della ricca ed informata voce curata da H.W. Schmidt[31] e dello studio di Oberheide[32] sull'influsso del Raimondi sull'arte nordica del XVI secolo, si segnalano in particolare i tre contributi di Petrucci[33] apparsi tra il 1937 e il 1938, dove, oltre alla periodizzazione ormai consolidata del percorso culturale dell'artista, lo studioso si soffermava in particolare su alcune notazioni stilistiche (tra cui soprattutto il progressivo raggiungimento di effetti atmosferici ottenuto attraverso l'eliminazione o l'attenuazione della rigida linea di contorno del primo periodo). Egli analizza efficacemente, inoltre, il metodo di lavoro raimondiano caratterizzato dall'uso di singole figure variamente rielaborate, in contesti diversi e talora distanti tra loro cronologicamente e finisce per concludere, sulla scia del Kristeller, che l'artista, formidabile disegnatore, elaborò personalmente le composizioni che gli provenivano dallo stesso Raffaello.[34]

Negli anni cinquanta un contributo fondamentale si deve a B.F. Davidson[35] (1954) che, occupandosi delle incisioni risalenti al periodo romano, cercò tuttavia di gettare luce anche sul primo periodo bolognese, giungendo a conclusioni assai interessanti circa la vivacità dell'ambiente culturale cittadino (dove si registrava soprattutto un notevole interesse per l'antico), contrapposta alla provincialità dell'ambiente artistico. A proposito del periodo romano, tuttavia, la studiosa dilatava eccessivamente l'informazione fornita dal Sandraart, secondo cui nella bottega raimondiana furono presenti B. Beham, G. Pencz e J. Binck, giungendo ad attribuire ad un Maestro di Norimberga (da lei ipoteticamente identificato in H.S. Beham) diverse stampe interamente o parzialmente incise all'acquaforte.

Ancora dedicato agli anni romani trascorsi sotto il segno di Raffaello è il contributo di L. Bianchi[36] (1968), le cui osservazioni sul nostro, assai calibrate dal punto di vista critico (l'insegnamento raffaellesco non si

27. A. Calabi, 1922, pp. 24-46.

28. N. Beets, 1936, pp. 149-159.

29. G.L. Luzzatto, 1934, pp. 3-8.

30. Ricordiamo anche gli interventi di R. Bernouilli, 1933; E. Tietze-Conrat, 1937, pp. 282-289; O.H. Giglioli, 1934, pp. 372 ss.

31. *Marcantonio Raimondi*, in U. Thieme-F. Becker, XXVII, 1933, pp. 574-577.

32. A. Oberheide, 1933.

33. A. Petrucci, 30, 1937, pp. 392-406; idem, 31, 1937, pp. 31-44; idem, 1938, pp. 403-418. I risultati critici raggiunti in questi articoli vengono ripresi dallo studioso nel suo volume uscito nel 1964, pp. 19 ss.

34. A cavallo tra gli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta ricordiamo anche i contributi di A. Foratti, 1938, pp. 3-17; idem, 1941/42, p. 181 e segg.; W.E. Suida, 1944, pp. 239 ss.

35. B.F. Davidson, 1954.

36. L. Bianchi, 1968, pp. 647-689.

risolse nel Raimondi in una piatta imitazione, ma in una notevole capacità di adeguazione stilistica), si inseriscono all'interno di un saggio relativo alla fortuna dell'urbinate nell'incisione.

Qualche tempo prima (1966), K. Oberhuber,[37] selezionando alcune stampe in occasione di una mostra dedicata all'arte grafica italiana del sec. XVI, introdusse di nuovo l'ipotesi di Marcantonio autore di disegni in proprio, partendo dal foglio di Oxford (n. 49) riconosciutogli da Parker. Lo stesso studioso,[38] più tardi (1970), presentando due fogli da lui ascritti al nostro (uno dei quali è esposto, n. 58), gettò le basi per la pubblicazione di un *corpus* di disegni raimondiani.[39]

Alla Dubois-Reymond[40] (1978) spettò invece il compito di riprendere lo studio inaugurato dal Thode sull'influsso dell'antico nelle incisioni appartenenti al periodo romano.

Preceduto da alcune mostre tenutesi negli anni settanta (in cui Marcantonio viene presentato insieme ad altri incisori),[41] tra cui si segnala in particolare l'esposizione del Fogg Museum (Cambridge, 1974),[42] nel 1981 uscì il catalogo di I.H. Shoemaker[43] comprendente 61 stampe dei diversi periodi di attività del nostro, con l'aggiunta di alcune altre di Marco Dente ed Agostino Veneziano. L'analisi delle singole incisioni, così come il saggio che le precede, si pongono alla base di una moderna storiografia sul Raimondi, la cui attività romana soprattutto viene periodizzata secondo linee di sviluppo che vedono intorno al 1513 il pieno raggiungimento di uno stile maturo caratterizzato da forme monumentali ottenute attraverso colpi di bulino curvi che si sostituiscono alle linee di contorno (verso il 1515 Marcantonio dimostra una graduale esperienza di effetti chiaroscurali); tra il 1517 e il 1520 si manifesta lo stile «high classical» che è pienamente in grado di interpretare il classicismo scultoreo delle figure di Raffaello; mentre dal 1520 al 1527 la fase finale dell'attività raimondiana rivela una tecnica assai regolare e severa, con linee potenti, profondamente intagliate e regolarmente spaziate. Anche in occasione delle celebrazioni per il v anniversario della nascita di Raffaello, Marcantonio trovò un suo spazio, naturalmente in relazione all'opera incisa dall'urbinate (o alla fortuna grafica di dipinti dello stesso Raffaello).[44] Tra questi interventi, quello di K. Oberhuber[45] (1984) si propose particolarmente di indagare l'organizzazione della bottega raimondiana ed il rapporto tra le invenzioni raffaellesche e la loro divulgazione grafica ad opera di un *team* di lavoro di cui fece parte per qualche tempo, oltre a Marco Dente ed Agostino Veneziano, anche Ugo da Carpi.[46]

Nelle schede seguenti relative alle stampe di Marcantonio si ha la possibilità di verificare analiticamente le opinioni critiche espresse dai diversi autori citati in questa premessa bibliografica. La struttura adottata generalmente per ogni scheda consente di confrontare tra loro i risultati della rassegna critica (forniti nella prima parte) con quelli attinti

37. K. Oberhuber, 1966, pp. 84-103.

38. K. Oberhuber, 1970, pp. 1-2.

39. Negli anni sessanta vanno ricordati anche il contributo di H. Zerner, 1961, pp. 477-481 (a proposito del precoce collezionismo relativo alle stampe di Marcantonio) ed il catalogo di A. de Witt, 1968.

40. I. Dubois-Reymond, 1978.

41. *Drawings and Prints of the First Maniera*, 1973; M. Sopher, 1975, pp. 17 ss.; idem, 1978, pp. 15-17; Marcantonio viene anche considerato in alcuni cataloghi di mostra relativi alla fortuna grafica di Dürer, come *Dürer through other eyes*, 1975, pp. 9-10, 29-33; *Vorbild Dürer*, 1978, pp. 21-23 e *passim*. Negli anni settanta sono anche da segnalare i tre articoli di E. Pogány-Balás (1970, pp. 133-148; 1972, pp. 25-40; 1975, pp. 29-39); della stessa studiosa si veda anche il contributo del 1984, *passim*.

42. Cambridge, 1974, pp. 9-47.

43. I.H. Shoemaker, 1981.

44. Si ricordano, tra gli altri, i seguenti cataloghi: Dresden, 1983, pp. 36-38, pp. 71 ss.; M. Faietti, in Bologna 1983, pp. 187-191; Paris 1983, pp. 324-395; R.M. Mason-M. Natale, 1984, pp. 89-92; 46-51; 68-70; G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, 1985, p. 875 e *passim*; G. Dillon, 1987, pp. 553-561.

45. Roma 1984, pp. 333 ss.

46. Tra la più recente bibliografia su Marcantonio va ricordato anche il contributo di D. Landau, in J. Martineau-C. Hope, 1983, pp. 316-319 e l'articolo di P. Emison, 1984, pp. 257-267. Per ulteriori referenze bibliografiche si veda anche il saggio di K. Oberhuber in questo catalogo.

a seguito della presente ricerca, orientata soprattutto verso la sistemazione cronologica dell'opera grafica giovanile di Marcantonio (che trae alimento dall'indagine comparativa con i suoi disegni) e la lettura iconografica o l'interpretazione iconologica delle invenzioni raimondiane.

Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano

KONRAD OBERHUBER

Marcantonio Raimondi è il più illustre incisore del primo Rinascimento. Nel 1509-1510 egli divenne l'interprete e il divulgatore di Raffaello, creando una gamma di modelli che introdussero in tutta Europa lo stile classico romano di quel periodo.[1] Dal 1516 diversi discepoli lo aiutarono a diffondere le innovazioni artistiche di Raffaello e della sua bottega. I capolavori di Marcantonio furono esaltati per quasi quattro secoli e sebbene in generale la sua opera grafica non fosse qualitativamente superiore a quella del suo contemporaneo Albrecht Dürer, essa ebbe ugual fama sino alla fine del diciannovesimo secolo. La considerazione di Marcantonio e l'ammirazione per lo stile classico però decrebbero in modo brusco verso il 1900. Il luminare della storia dell'arte della Scuola Viennese, scopritore dell'antico Impressionismo, Franz Wickhoff, gli diede il colpo di grazia in un saggio del 1899 contenuto in «Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen».[2] Da questo momento Marcantonio fu ritenuto il primo incisore «di riproduzione» colpevole d'aver avvilito la grafica a semplice riproduzione di opere di pittori, scultori e disegnatori, rendendola pertanto un'attività indegna di un vero artista poiché meramente artigianale e meccanica. Opinione ovvia e naturale se teniamo presente che questo era il momento delle riproduzioni fotomeccaniche, della rinascita dell'incisione originale dell'acquaforte, della riscoperta della silografia, consapevole delle qualità intrinseche del materiale.

Oggi noi sappiamo che fin dall'inizio l'incisione su lastra di rame serviva alla trascrizione delle opere pittoriche dei famosi Maestri, le cui riproduzioni così divenivano accessibili ai giovani artisti che volevano studiarle ed acquistarle per le loro raccolte di modelli. Verso la metà del quindicesimo secolo le incisioni e i nielli si volsero alle esigenze di questi artisti: soprattutto in Italia ma anche oltralpe si poterono così accelerare i tempi di divulgazione e di apprendimento delle ultime innovazioni in campo artistico. Tali nielli comunque furono utilizzati anche per propaganda religiosa o politica oppure per scopi profani, come la produzione di carte da gioco, di immagini a basso costo per la decorazione di cofanetti con soggetti di amore cortese, e di altri piccoli doni. Già verso la fine del quindicesimo secolo alcuni grandi Maestri come Martin Schongauer, Andrea Mantegna, Antonio Pollaiolo ed infine Albrecht Dürer, riconobbero le virtù artistiche di questo mezzo di diffusione. Loro stessi appresero l'esercizio del bulino riunificando così l'atto della creazione ed il momento esecutivo in una sola persona. Dal 1900 questi pittori-incisori, o «peintre-graveurs», vennero ritenuti più importanti degli incisori «di riproduzione», poiché non ci si accorse che molti tra i primi incisori del quindicesimo secolo, la cui opera «primitiva» risultava così originale, si erano liberamente ispirati a disegni o dipinti di altri artisti. Essi inoltre mantennero per lo più il fondo bianco della carta ed il tratto in tal modo acquistò una sua autonomia artistica essendo condotto ad imitazione dei disegni a penna. Solo con Dürer e

1. Al riguardo vedi da ultimo: I.H. Shoemaker - E. Broun, 1981; K. Oberhuber, 1984, pp. 333-342.

2. F. Wickhoff, 1899, pp. 181-194.

la sua generazione, carta e tratto furono subordinati il più possibile alle esigenze della rappresentazione. Le sue brillanti incisioni raggiunsero una delicatezza ed una perfezione miniaturistica. Il bianco della carta venne tradotto in luce. In tutte le opere di Dürer però si avverte ancora, quale mezzo artistico autonomo, l'eccellenza dei tratti e dei contrasti chiaroscurali; Marcantonio invece aspira ad un appiattimento del tratto e dei valori luce per ottenere un'immagine più obiettiva possibile.

Per l'ideale moderno di originalità però ciò appariva come il più grave difetto artistico. Tale concetto fu espresso in modo assai evidente verso la metà del nostro secolo con la pubblicazione del manuale di grafica di Jean Laran, *L'estampe*.[3] Così scrive l'autore nella mia traduzione: «Per molto tempo era generale opinione che lui fosse 'l'aquila della sua arte' (H.-A. Joly, 1790), 'il più grande degli incisori' (B. Fillon, 1880). La nostra epoca è meno generosa. Non ama i copisti e Marcantonio non era altro che un copista. Anche quando Marcantonio si presenta nella sua forma migliore, la sua arte è priva di slancio, priva d'emozione, priva di sfumature, deludendo così le aspettative moderne. Persino i suoi fogli più meritevoli sono dei semplici modelli per corsi di disegno, realizzati in modo penoso. Anche al suo modo di disegnare manca classe. Tutto ciò egli può a volte simularlo grazie ad alcune opere vigorose ma gli mancano il senso dell'unità, la gradazione dei valori-luce e con ciò le qualità proprie di un vero artista. I muscoli nodosi dei suoi eroi e le rotondità ben tornite delle sue eroine dimostrano più pesantezza che energia. Le loro membra soffrono nelle tensioni formali che non permettono nessuna libera espressione. La sua ammirazione per il linguaggio statuario traduce tutto in pietra, i corpi, i drappeggi, le decorazioni».

Laran termina con l'osservazione che in Marcantonio non si ammirò tanto l'incisore e l'artista, quanto l'ideale classico di Raffaello, del quale divenne il portavoce.

In altra sede ho già sottolineato che Marcantonio non fu certo un artista della statura di Dürer, bensì un maestro di raffinatezza, che per tutta la sua vita, accanto alle riproduzioni dei modelli di altri artisti creò opere di propria invenzione.[4] Queste infatti sono numericamente superiori a quelle di riproduzione: tuttavia durante il suo periodo romano furono limitate a stampe di formato ridotto. Si può anche dimostrare che per tutta la vita Marcantonio coltivò i suoi ideali tecnici ed artistici subordinando i diversi modelli a tali concetti classici. Subito dopo la morte di Raffaello sorsero contrasti con gli artisti più giovani che contestavano questi ideali. Ciò fu notato già dai contemporanei. Marcantonio potè divenire il portavoce di Raffaello proprio perché rendeva omaggio a quegli stessi ideali che informavano l'Urbinate. Dal lavoro del Maestro egli scelse soprattutto i temi che più corrispondevano alla sua sensibilità artistica. Già Paul Kristeller, in risposta a Wickhoff, ha

3. 1959, p. 57.
4. K. Oberhuber, 1984, pp. 334-335.

sottolineato questa indipendenza di Marcantonio da Raffaello;[5] spesso, in modo eccessivo in quanto lo studioso talvolta non conosceva ancora i modelli finiti di Raffaello che l'incisore avrebbe riprodotto con estrema fedeltà.

Già nel 1930 Elfried Bock elaborò nel suo libro di storia dell'arte grafica, pubblicato dalla casa editrice Propyläen, uno dei migliori apprezzamenti su Marcantonio,[6] che vorrei ora citare: « Il più grande discepolo del Francia ed uno dei più illustri Maestri d'incisione è Marcantonio Raimondi. Egli era l'abile interprete di Raffaello, la cui arte armoniosa richiedeva, a causa della sua perfezione formale e della scarsa sensibilità coloristica, proprio questo stile plastico in bianco e nero, in modo tale che se Marcantonio non fosse esistito si sarebbe dovuto inventarlo. Il nostro tempo, troppo avverso nei confronti dell'imitazione e della ripetizione, lo sottovaluta e lo reputa il copista che non era. Il principio essenziale della sua opera non è rappresentato dalle riproduzioni da Raffaello, bensì dalla scoperta e dalla formulazione di un linguaggio formale che corrispondeva all'arte classica e dalla completa padronanza del suo mezzo artistico, stilisticamente in grado di far scomparire l'esercizio tecnico davanti all'espressione dell'opera d'arte ».

Il tema centrale di questa mostra è costituito dalla presentazione di disegni ed incisioni creati da Marcantonio prima del suo incontro con Raffaello. Nella maggior parte dei casi si tratta di invenzioni elaborate personalmente dal giovane incisore che mostrano la loro relazione con l'ideale classico, lo stesso ideale che poco tempo dopo egli avrebbe riscontrato in Raffaello. Questo percorso che già in altre occasioni è stato oggetto di esplorazioni storico-artistiche, può oggi essere tracciato con maggiore precisione, perché accanto alle incisioni possiamo studiare i disegni autografi di Marcantonio. La prima volta che riconobbi questi disegni fu nel 1964 e da allora il loro numero crebbe grazie alla ricerca di diversi esperti.[7] Una gran parte di queste opere era riunita nella raccolta di Carlo Prayer a Milano e nel 1880 fu oggetto di un'esposizione di disegni italiani; dopodiché furono dispersi dai mercanti d'arte. Questi fogli risalgono al primo periodo creativo del Maestro e mostrano la sua sperimentazione dell'arte centro-italiana e delle opere classiche. A. von Beckerath, per primo, ne sottolineò gli influssi del Francia e del Costa.[8] Essi inoltre rivelano i temi iconografici che, particolarmente in quel periodo, stimolarono il giovane artista.

Occorre occuparsi brevemente dei motivi secondo cui questi disegni vengono attribuiti a Marcantonio. Il punto di partenza è rappresentato da un foglio dell'Albertina (n. 58) con la raffigurazione di Vespasiano tratta da un'antica moneta. Esso è chiaramente in connessione con un'incisione che risale al 1520, o forse più tardi (n. 43). Lo sfondo non è ancora determinato e l'artista è interessato a sperimentare la direzione della iscrizione. Lo stile incisorio si avvicina sì alla scuola di Raffaello, in particolare a Giulio Romano, ma presenta un tratteggio più delicato, da

5. P. Kristeller, 28, 1907, pp. 99-229.

6. E. Bock, 1930, pp. 52-59.

7. K. Oberhuber, 1966, p. 85; Idem, ed., 1974, pp. 14-15; Idem, 1970/1-3, pp. 1-4; K. Oberhuber - D. Walker, 1973/74, pp. 53-54, pp. 43-44. F. Gibbons, 1977, nn. 163-166; W.A. Sheard, 1978, nn. 18, 19, 52; I.H. Shoemaker-E. Broun, 1981, p. 5, e schede di catalogo 1, 3, 5, 7, 8, 11, 42.

8. A. von Beckerath, 1904-5, pp. 238-239.

un lato fin troppo preciso dall'altro brillante, il cui carattere corrisponde appieno alle incisioni di Marcantonio. È tipico l'adattarsi delle linee agli arrotondamenti del modello (come accade nelle opere di Raffaello), ma esse sono talmente organizzate in una compatta sovrapposizione da originare accesi contrasti, che a loro volta accentuano i valori luce. L'occhio quindi non segue la superficie della forma, come accade nelle opere dell'Urbinate e dei suoi allievi dell'Italia centrale, principalmente interessati alla ricerca di continue ombreggiature in grado di ottenere un contorno che anima intimamente la forma. Nel disegno di Marcantonio l'occhio pacato dell'osservatore può notare che i valori luministici accentuano maggiormente il rilievo, all'interno dei contorni statici. Questo modo di guardare di Marcantonio, tipico dell'Italia settentrionale, è all'origine di quella pietrificazione delle forme di Raffaello descritta dal Laran.

I contorni statici e la compatta stratificazione del tratteggio dimostrano che un disegno, raffigurante un prigioniero seduto (n. 49) di Oxford, appartiene alla stessa mano. Già K.T. Parker, in via ipotetica, aveva attribuito il disegno a Marcantonio. Tuttavia esso non presenta ancora la monumentalità e la chiarezza delle forme di Raffaello, caratteristiche presenti cioè nelle opere tarde appena descritte. Esso si rifà maggiormente ai nielli dell'Italia settentrionale ed all'arte di Francesco Francia. In questo disegno è evidente il forte appiattimento della figura seduta, mobile nella sua complicata rotazione; l'artista riesce ad illuminare il suo rilievo e a mantenerne la nitidezza del contorno. In sostanza ciò è per lui più importante della comprensione spaziale (cioè per esempio della relazione tra la figura e la corazza sulla quale è seduta con una posizione improbabile) salvo quando si considerano i valori-luce che conferiscono stabilità alla scura corazza dal tratto rozzo posta di proposito davanti ad uno scudo chiaro, delicatamente delineato. A questi due fogli si è potuto aggiungere un gruppo di disegni del nord Italia presenti a Bayonne e catalogati da Jacob Bean: essi non sono qui esposti a causa del divieto di prestito imposto alla collezione Bonnat per volere del donatore.[9] Uno di questi disegni comprende, tra l'altro, uno schizzo (fig. 1) in controparte che costituisce lo studio preparatorio per una delle prime incisioni di Marcantonio (n. 22). Ciò confermò l'attribuzione al Raimondi dell'intero nucleo. Un ulteriore foglio raffigurante un Adamo derivante da Dürer a Princeton (n. 52), riporta sul *passe-partout* l'attribuzione al Raimondi proposta già da Hind. Da allora molti altri fogli poterono essere riconosciuti come opere del nostro. Peter Dreyer concorse al reperimento dei disegni a Berlino.[10] Julien Stock riconobbe molti disegni che andarono all'asta da Sotheby's. Infine Noël Annesly e Francis Russel attirarono la mia attenzione su una raccolta privata svizzera, che ha acconsentito al prestito di due opere (nn. 47, 53).

Il modo migliore per comprendere l'evoluzione dell'arte raimondia-

9. J. Bean, 1960, nn. 225-237 e 241.

10. Essi erano già stati raggruppati correttamente da von Beckerath, vedi nota 8.

Fig. 1. M. Raimondi, *Studio preparatorio per 'Il giovane uomo protetto da Venere'; figura di giovane seduto*, Bayonne, Musée Bonnat.

na risiede nell'analisi approfondita dei suoi disegni e delle sue incisioni. Per quanto concerne la vita, infatti i documenti a disposizione sono assai rari. Nacque probabilmente ad Argine, vicino Bologna. La nascita venne stabilita tra il 1470 e il 1488; secondo Henri Delaborde, autore della più attenta biografia di Marcantonio, la data più probabile è il 1480 circa.[11] In base ad indizi stilistici, connessi a ritmi biografici, contenuti nella sua opera ed emersi anche dallo studio di altri artisti, credo di poter circoscrivere la data di nascita tra l'estate ed il primo autunno dell'anno 1482 circa, teoria che avevo già esposto in altra sede e che ora voglio ulteriormente sostenere.[12] Intorno al 1504, e perciò a ventidue anni circa, egli era già un artista famoso. Eseguì infatti il *Ritratto dell'Achillini* (n. 57) il famoso umanista bolognese, detto anche Filoteo, che lo citò nel suo poema *Il Viridario* come abile disegnatore ed imitatore degli antichi. L'opera comunque segue cronologicamente la creazione di una serie di incisioni.[13] A quei tempi Marcantonio viene pure menzionato come patrono perpetuo del beneficio di San Giovanni Battista presso l'altare di San Bartolomeo nella sagrestia nuova di San Pietro a Bologna. Egli datò la sua prima incisione nel 1505 (n. 19). La sua partenza per Venezia viene generalmente stabilita intorno al 1506. Per certo si può dire che in quell'anno emergono in lui gli influssi dell'arte mantegnesca o padovana, sebbene egli conservi ancora i caratteri stilistici bolognesi.[14] La datazione della sua partenza è stata per lo più moti-

11. Recentemente I.H. Shoemaker-E. Broun, 1981, pp. XIV-XVI; H. Delaborde 1887, pp. 1-7. Vedi anche la biografia di Marcantonio in questo catalogo, con risultati leggermente diversi circa la data di nascita.

12. Vedi soprattutto: E. Knab – E. Mitsch-K. Oberhuber, 1983, pp. 113-130. A questa data ho già accennato in base a ricerche sull'opera più tarda, nel mio saggio in Roma 1984, p. 333 nota 8.

13. Solamente la cronologia qui proposta conferma i versi dell'umanista secondo cui intorno al 1504 esisteva già un considerevole nucleo di disegni ed incisioni all'antica.

14. Il problema è approfondito nella scheda 31.

vata sulla base del diverbio verificatosi, secondo il racconto vasariano, con Dürer, che proprio in quel periodo si trovava a Venezia. Marcantonio comunque aveva iniziato a copiare le opere di Dürer molto tempo prima del suo viaggio a Venezia: nel 1506 il Tedesco, a sua volta, si era già recato a Bologna.[15] Il Vasari narra dell'accordo avvenuto tra Dürer e Marcantonio, secondo cui l'Italiano non avrebbe dovuto adottare il monogramma del Tedesco nelle sue copie. Tale accordo ebbe luogo sicuramente solo verso il 1515 durante il periodo in cui Marcantonio, come ho spiegato, aveva già iniziato la sua collaborazione con Raffaello. Nella riproduzione di un'opera di Dürer, che il Tedesco creò non prima del 1511, comunque, il Raimondi si avvalse ancora del monogramma düreriano (B. 644). Solo verso la fine del 1507 – inizio del 1508 l'influsso veneziano appare nella produzione di Marcantonio.[16]

Tutte le opere da modelli fiorentini e romani sono sempre state datate dopo questi anni. Come vedremo però, in base a ragioni tecniche e stilistiche, un'incisione, il *Marco Aurelio* (n. 23), deve essere stata creata nel periodo precedente il soggiorno veneziano. È probabile che l'artista, così incline verso l'antico, abbia effettuato un breve viaggio a Roma, sebbene le statue classiche fossero disponibili anche al Nord, tramite disegni o riproduzioni in bronzo.

Di nuovo secondo considerazioni stilistiche, il suo incontro con Raffaello deve aver avuto luogo prima del 1510, prima cioè dell'ultima opera datata di Marcantonio. Oggi non si può più dimostrare se, come suppone la Davidson, il Baviera, assistente bolognese di Raffaello, ebbe un ruolo di rilievo. Più tardi questi in effetti si occupò delle lastre di rame.[17] Ma la sua presenza nella bottega di Raffaello in questo momento non è attestata. Ciò che successe a Roma dovrà essere esaminato in altra sede. Marcantonio morì prima del 1534 a Bologna, dopo aver perso tutto durante il Sacco del 1527 e dopo i contrasti avuti in precedenza con la legge in seguito alla sua collaborazione con Pietro Aretino e Giulio Romano per la realizzazione di una serie di incisioni con soggetto erotico. Noi ci dedicheremo comunque al suo primo periodo.

Sia all'inizio che verso la fine della nostra rassegna, troviamo una rappresentazione di *Orfeo e Euridice* (nn. 1, 40). Un confronto tra i due fogli fa emergere subito il grande progresso stilistico che intercorre tra i lavori del suo periodo giovanile e quelli risalenti al primo periodo romano.

Esistono somiglianze tra le due rappresentazioni. Entrambi i personaggi poggiano su di una stretta striscia di terreno che si perde in profondità e dove gli elementi paesistici scarseggiano: le figure dominano pressoché l'intera composizione. La scura grotta presente nell'opera più matura, tuttavia, indica l'entrata agli Inferi, dai quali sono entrambi fuggiti, mentre il cielo più ampio accenna alla libertà, purtroppo così breve, conquistata per Euridice.[18] Questa maggiore chiarezza nella resa del soggetto è una caratteristica del progresso stilistico dell'artista. Inol-

15. In merito a Dürer vedi utimamente F. Anzelewsky, 1980, p. 132.

16. K. Oberhuber, 1984, p. 335 e al n. 31.

17. B.F. Davidson, 1954, p. 12.

18. Marcantonio sembra, però, attenersi di rado esattamente ai testi letterari. Quasi sempre per lui sono più importanti le figure rispetto agli sviluppi drammatici.

Fig. 2. M. Raimondi, *San Sebastiano*, Bassano, Museo Civico.

tre, entrambe le figure non solo si trovano su un terreno più consistente e più ricco di descrizioni, ma camminano, seppur lentamente e con incertezza, mostrando, coi loro corpi delicatamente plastici ed allo stesso tempo vivaci, un portamento da antiche statue. Euridice si volta a guardare l'ingresso dell'inferno, accennando già alla sua sventura, mentre Orfeo è ancora tutto assorto nel suono del suo strumento a corde.

Nell'opera giovanile il rapporto di entrambe le figure con la leggenda è talmente incerto, che si potrebbe presumere che la donna sia Proserpina, oppure una Musa ispiratrice che sorregge un bastone e che è sfiorata da Orfeo. Queste prime figure appiattite agiscono davvero in modo astratto se paragonate ai personaggi più plastici che, grazie alla raggiunta maturità artistica del Maestro, riescono a muoversi nello spazio. Anche per l'esecuzione, Marcantonio si avvalse di mezzi totalmente diversi per ciascuna delle due versioni. Il foglio giovanile presenta il tratteggio uniforme e semplice, caratteristico dei tarocchi ferraresi, mentre la redazione matura palesa un'intera serie di gradazioni luministiche che vanno dal buio più profondo della grotta, modellata da marcati tratteggi ad incrocio, al bianco più luminoso della carta nella viola da braccio.

I contorni vengono spesso sostituiti dal tratteggio a tratti curvi che vanno a terminare liberi sullo sfondo bianco. Anche le linee hanno raggiunto una grande varietà di direzioni. Entrambe le opere rappresentano invenzioni proprie di Marcantonio. Invano si sono ricercati i loro modelli. Nel primo foglio colpisce una certa reminiscenza delle Muse mantegnesche del *Parnaso*. Però, come Marzia Faietti annota nella scheda di catalogo, nella prima versione l'opera forse richiama maggiormente lo stile di Peregrino da Cesena, mentre la seconda ricorda il tardo Raffaello o le graziose figure del Peruzzi della Sala di Galatea della Farnesina del 1510 circa.[19] Comunque i modelli sono sempre rielaborati in modo del tutto personale e presentano lo stile di Marcantonio, che si manifesterà con più precisione nel corso di questa ricerca, nella sua tendenza alla semplicità classica.[20] È evidente che il Raimondi conobbe Dürer prima della realizzazione del primo *Orfeo* (n. 1). Il ciuffo d'erba posto in basso a sinistra, di fronte all'albero ancora schematico, è copiato dalla rappresentazione düreriana della *Madonna con la scimmia*. La tendenza sempre più forte a ravvivare di verde il paesaggio è di origine düreriana, ma la tradizione degli sfondi semplificati deriva dalla scuola franciana, che fu sensibilmente influenzata dall'arte dei Paesi Bassi. Ciò muterà presto. L'influsso düreriano è riconoscibile anche nella tecnica incisoria: Marcantonio si avvale di un minuto punteggio, oltre che del tratteggio, per creare ombre e sfumature delicate.

Sebbene il *Satiro che sorprende la ninfa* (n. 2) e il *San Sebastiano*[21] (fig. 2) non seguano immediatamente la creazione dell'*Orfeo*, appartengono comunque al periodo delle prime incisioni. Per mezzo del tratteggio incrociato, però, lo sfondo qui è diventato più denso: esso termina ver-

19. Vedi il n. 97. Riguardo all'importanza, spesso esagerata dalla letteratura, del Peruzzi nell'opera giovanile di Marcantonio, vedi anche il n. 40. Già il Kristeller nel 1907, pp. 209-217 ha condannato queste tendenze, però ha accettato l'attribuzione del disegno di Jacopo Ripanda al Louvre (n. 92) al senese.

20. A questo processo di trasformazione classica dei modelli ha dedicato una particolare attenzione il Kristeller nel 1907, specialmente pp. 215-216 e figg. 5 e 6.

21. P. 47, H. Delaborde 1881, n. 86; E. Jebens 1912, p. 14.

so l'alto arrotondandosi come nelle opere del Mantegna e della sua scuola e nei disegni di Francesco Francia.[22] Marcantonio inoltre adotta pesanti stratificazioni di tratteggio per cercare contrasti più forti. La torsione spaziale delle figure presenta maggior vigore e plasticità, anche se non è molto ben riuscita nella ninfa che giace in posizione obliqua. Il piccolo putto però è già molto vivace e libero. L'intera incisione viene ravvivata da una forte dinamica. Anche il *San Sebastiano* è abbastanza libero nello spazio che si perde in profondità. Entrambi i fogli sono di chiara origine franciana e denotano uno stile che si rifà a quello precedente il 1500. Il *San Sebastiano* ad esempio, è in stretta relazione con i Santi delle due Pale del Maestro, una dalla Chiesa della Misericordia, ora alla Pinacoteca di Bologna, e l'altra in San Giacomo.[23] Questa fase di sviluppo nell'incisione di Marcantonio viene coronata in un'opera più grande ed ambiziosa, l'*Allegoria della musica* (n. 4), tecnicamente superiore alle due incisioni precedenti e dove l'uso del mezzo tecnico è stato palesemente snellito. Le figure ottengono uno splendore quasi scultoreo. Il paesaggio accresce la sua importanza e in esso troviamo un gruppo d'alberelli düreriani, tratti dalla *Madonna con la libellula*, mentre la prospettiva è stata adattata dall'opera, sempre del Tedesco, raffigurante le *Profferte d'amore*; invece nell'opera un po' più giovanile dell'*Allegoria del tempo* (n. 3), il cui stile incisorio non ha ancora raggiunto la stessa maturità artistica, emergono elementi desunti dallo sfondo della *Madonna con la libellula*, motivi che il nostro Maestro ora ha mutati. Marcantonio però segue ancora la tradizione italiana nell'esecuzione di colline rocciose ed alberi più grandi.

Le figure di entrambi questi ultimi fogli provengono nuovamente dal Francia, ma dimostrano l'innovazione creativa del giovane artista grazie al rigore che è stato loro conferito. In queste due opere Marcantonio sviluppa un tipo d'incisione per lui nuova, in quanto le figure vengono inserite in un vasto paesaggio, come nelle stampe di Dürer. È chiaro che ora la tradizione mantegnesca lascia il posto a quella nordica. Marcantonio comunque non è il solo ad adottare questa conversione, poiché essa fu accolta un po' dovunque in quel periodo, a Firenze dal Robetta, a Venezia dal Mocetto, Jacopo de' Barbari e Giulio Campagnola, a Vicenza da Benedetto Montagna, a Roma da Giovanni Battista Palumba.[24] Del resto questo nuovo tipo d'incisione, sebbene solo ora trovasse nuova consistenza e ricchezza, era già stato applicato ai tarocchi ferraresi e recepito dalla cerchia fiorentina di Maso Finiguerra.

L'*Allegoria della musica* presenta una stretta relazione con due ulteriori incisioni, che, ancora una volta, rimandano allo stile semplice del Mantegna, in quanto la struttura del loro sfondo a tratteggio termina verso l'alto arrotondandosi. Una di queste è il *Cavaspine* (n. 5), l'altra l'*Allegoria dell'Occasio* (n. 6). Anche questi due fogli mostrano chiaramente nella struttura delle figure la relazione col Francia ancor più che con i nielli di Peregrino. Alle forme di Marcantonio però mancano an-

22. Vedi al n. 65.

23. G. Lipparini 1913, ill. p. 41 e p. 43, vedi anche S. Stagni, in V. Fortunati 1986, p. 10.

24. Vedi: J. Levenson – K. Oberhuber – J.L. Sheehan, 1973, *passim* e particolarmente p. xx. È interessante notare che anche altri incisori, come ad es. il Robetta, conoscono entrambi i tipi, l'incisione con ondulazione del terreno e sfondo semplice e l'incisione con ampio paesaggio, vedi ad es. ibidem n. 117 e n. 119. Come Marcantonio, anche Robetta aggiunge a questi due un ulteriore tipo, in cui tramite elementi paesaggistici viene creato uno sfondo scuro per le figure, seguendo egualmente Dürer. Vedi ibidem n. 120 e p. 300. Robetta è particolarmente vicino a Marcantonio sotto molti aspetti, anche dal punto di vista iconografico.

cora la libera plasticità e la mobile luminosità dell'esperto Maestro. Marcantonio invece ambisce ad una maggiore bellezza del tratto e ad una uniformità luministica. Egli abbandona i bruschi contrasti. Lo sfondo viene realizzato per mezzo di un solo tratteggio. Nel *Cavaspine* in particolare, i contorni sono già un po' meno distinti, i corpi sono modellati con maggior delicatezza e le ondulazioni del terreno acquistano più plasticità. Ciò rappresenta un chiaro progresso tecnico.

Entrambi i tipi d'incisione, sia quello semplice che quello più elaborato, continuano a coesistere: Marcantonio però rinuncia totalmente al fondo scuro mantegnesco lasciandolo chiaro. In questo modo egli riesce a fondere maggiormente le figure con l'ambiente ed il bianco della carta crea l'illusione del cielo che si innalza dietro le ondulazioni del terreno stesso.

Questa innovazione è ottenuta anche grazie ad una più libera e magistrale linea di tratteggio, particolarmente ravvisabile nell'*Allegoria della Fortezza e della Prudenza* (n. 7). Marcantonio inizia anche a capire meglio il contrapposto delle figure degli antichi. La fortezza è rappresentata da un giovane che, nel modo di appoggiarsi all'albero, ci ricorda quasi la disinvoltura di Scopas. L'intera opera è percorsa da un elemento di grazia. Il panneggio si muove più delicatamente. La composizione è più elegante. Marcantonio quindi realizza il capolavoro del suo primo periodo creativo, la grande *Allegoria della vita umana*, (n. 8). Le singole figure si raggruppano in una disposizione più libera e ritmata intorno al gruppo centrale, che circonda una statua ispirata all'*Apollo del Belvedere.* Il tutto è collocato in un paesaggio ampio ed aperto, che risente ancora delle caratteristiche düreriane di cui s'è detto; qui è stato aggiunto però il famoso gruppo d'alberi tratto dall'*Ercole* che dominerà i paesaggi anche delle opere successive. Lo si trova contemporaneamente nel *Battesimo di Cristo* (n. 9), da un dipinto del Francia degli anni novanta. Durante lo stesso periodo Marcantonio può aver eseguito un ulteriore lavoro, sempre derivante da un'opera del Raibolini: *Santa Caterina da Alessandria e Santa Lucia* (n. 10), il cui disegno preparatorio dovrebbe essere stato creato tra il 1502 ed il 1504. In questa stampa Marcantonio adotta nuovamente lo stile semplice del paesaggio povero di elementi descrittivi. Entrambi i lavori rappresentano il primo approccio alla riproduzione delle opere di un altro Maestro.[25] Solo adesso Marcantonio è in grado di rendere la plasticità e la superficie luminosa delle figure e delle vesti del Francia e di comprendere la sua profondità spaziale. L'attenzione riproduttiva di Marcantonio, come del resto di tutti gli altri Maestri italiani della sua generazione, è completamente rivolta alla struttura delle figure e l'interpretazione dei dettagli paesaggistici del dipinto rimane libera, quantunque egli non rinunci ai principi di fondo del Francia. Il Maestro obbliga il Raimondi ad esprimere una più vigorosa profondità e ad occuparsi maggiormente delle pieghe delle vesti.

Marcantonio però nelle sue invenzioni non è ancora in grado di sod-

25. Lo stile della stampa B. 110, *S. Francesco d'Assisi, S. Antonio da Padova e S. Bernardino da Siena*, appartiene già al periodo intorno al 1504/1505; tecnicamente è simile al ritratto di Giovanni Achillini (n. 17).

disfare tutte le esigenze artistiche del Raibolini. Anche l'*Adorazione del Bambino* (n. 11), apparsa nello stesso periodo o poco prima, presenta una profondità spaziale, ma al contempo anche un orizzonte molto più alto dove mancano gli elementi plastici del paesaggio franciano. Le figure sono collocate in diversi piani dello spazio e sembrano introdurre gradualmente all'interno della composizione; malgrado ciò, il modellato è ancora molto piatto. Ma ciò muterà presto nelle opere di Marcantonio, in quanto egli farà un importante passo avanti.

La struttura della stampa raffigurante *Vulcano, Venere e Amore* (n. 15) assomiglia a quella dell'*Adorazione*, ma il formato ed i dettagli sono completamente diversi. Anche il tratto è molto più sottile e delicato. La differenza è palese soprattutto nella tecnica luministica che qui è assai più sensibile e modella le figure con maggiore armonia. Marcantonio tenta scorci inediti come nel braccio di Vulcano che alza il martello.

Le figure sono collocate in modo del tutto nuovo nello spazio, dove vivono immerse in un'atmosfera leggiadra. Esse hanno acquisito una nuova importanza ed una più forte motivazione interiore. Nell'*Adorazione*, invece, agivano quasi come marionette, prive di una loro interna dinamica. Qui la luce fluttua nello spazio intorno a loro: è questo il risultato del nuovo rapporto con il dettaglio, che emerge per esempio dal gruppo d'alberi, divenuto ora più sciolto. Anche il paesaggio è stato elaborato con maggiore finezza. Marcantonio è ulteriormente migliorato grazie agli studi eseguiti sulle opere di Dürer. Il ceppo d'albero davanti a sinistra proviene dal *Piccolo Corriere*, che ispirò pure gli elementi arborei posti dietro Venere ed i ciuffi d'erba in primo piano davanti a Vulcano. Il gruppo di alberi piú alti e la struttura spaziale dello sfondo sono stati però ispirati dalla *Visitazione*, contenuta nella serie düreriana della *Vita della Vergine*, databile al 1503-1504 e posteriore cioè alle opere finora menzionate, create dal Tedesco prima del 1500. La parte della *Vita della Vergine* apparsa nel 1504 verrà subito copiata da Marcantonio ed eserciterà un importante influsso sul suo sviluppo tecnico. È questa l'opera in cui il Tedesco, ormai trentenne, manifesta la sua conquistata abilità nella resa strutturale dello spazio e del paesaggio, anticipando così anche per l'Italia esiti finora mai raggiunti. Da questo lavoro trasse spunti lo stesso Tiziano.

In *Vulcano, Venere e Amore* Marcantonio ha completamente sviluppato, ormai, la sua nuova sensibilità artistica. Fu il Francia a fornire un primo forte impulso per questa evoluzione riscontrabile nel *Battesimo di Cristo* (n. 9), al cui stile s'avvicina moltissimo il *San Giorgio* (n. 12), dove le figure e le vesti sono state chiaramente tratte dall'opera del Maestro, anche se Marcantonio, ancora una volta, le ha rese più angolose e piatte. Sebbene in queste ultime stampe dal periodo della creazione dell'*Adorazione* non si riscontrino ulteriori sviluppi nella raffigurazione della struttura paesaggistica e spaziale occorre notare che è invece già iniziato un processo di affinamento tecnico. I movimenti del paesaggio

presentano un moto continuo che corrisponde al maggor impeto delle figure. Da notare anche i nuovi rapporti luministici con la superficie e quelli con il dinamismo delle figure.

Questa mobilità interiore è presente anche nel *Cristo al Limbo* (n. 13) dove il drappeggio è ancora molto simile a quello della principessa nel *San Giorgio*. Il paesaggio è stato ridotto, ma la raffinatezza tecnica si lascia percepire nel tratto che delinea le figure. Queste sono espresse in modo più delicato. La nuova sensibilità luministica, ad esempio, è riconoscibile nella morbidezza dei capelli. Accanto a *Vulcano, Venere e Amore*, troviamo due ulteriori incisioni con figure particolarmente caratteristiche, graziose ed eleganti: il *Giudizio di Paride* (n. 14), e la *Tentazione di un giovane* (n. 16). Il paesaggio è più scarno nella prima e più ricco nella seconda, dove Marcantonio tenta inutilmente di competere con l'*Ercole* di Dürer, liberamente interpretato. Incantevole il clima creato dall'atmosfera di sogno che pervade l'immagine con una leggiadria quasi giorgionesca. Tuttavia il giovane italiano non è in grado di contrapporre nulla di valido alla drammaticità dell'opera di Dürer.

Poco tempo dopo, egli crea il capolavoro del nuovo stile poetico, il *Ritratto dell'Achillini* (n. 17) apparso prima della fine del 1504. Esso raffigura il letterato bolognese Giovanni Filoteo Achillini conosciuto anche semplicemente con il nome di Filoteo. Il nuovo stile iniziato con *Vulcano, Venere e Amore* ora fa un ulteriore passo avanti. La torsione e l'inclinazione permettono alla figura di conquistare lo spazio;[26] essa è strettamente collegata al gruppo di alberi al centro. Una luce drammatica sostiene questa nuova libertà spaziale dei personaggi. Per mezzo dello studio delle silografie düreriane, Marcantonio potè sviluppare espressioni artistiche nuove, come, ad esempio, nella libera struttura dell'abete a destra oppure nei capelli, evidenziati da forti e brevi tratteggi quasi fossero incisi all'acquaforte. È questo il periodo in cui Marcantonio deve aver iniziato a copiare la *Vita della Vergine* (n. 31).[27] Se nella fase precedente il tratteggio era delicato, ora ritorna ad essere piuttosto rado e ad effetto. In cielo compaiono delle nuvole che rafforzano l'unità dell'immagine ed i valori illusivi della stampa. Con questo foglio, Marcantonio è riuscito a capire talmente bene lo stile del Francia, che si potrebbe supporre l'avesse inciso da un modello del Maestro stesso. L'Achillini però ne avrebbe sicuramente fatto menzione nel poema. La maestrìa raggiunta nella riproduzione realistica e nella libertà nell'uso del bulino, si manifesta anche nei *Tre cantori* (n. 18). In quest'opera dobbiamo soprattutto ammirare la nuova eccellenza dei mezzi. Ciò che Marcantonio aveva appreso dal modo silografico di rendere gli abeti di Dürer, viene applicato ora al cappuccio di pelliccia del cantore a sinistra che, col coltello alla cintura, rappresenta l'età dell'uomo collocata tra la gioventù e la vecchiaia, raffigurate dagli altri due personaggi.

Anche la prima opera datata di Marcantonio risale a questo periodo:

26. La datazione anteriore alla fine del 1504, generalmente ipotizzata, si basa sulla supposizione che il foglio sia menzionato nel *Viridario*, che secondo l'iscrizione presente sul libro fu ultimato nel dicembre del 1504, come abbiamo già spiegato in precedenza. Marzia Faietti, però, argomenta che il passo potrebbe essere anche stato aggiunto in un secondo tempo. Il foglio, tuttavia, è così simile all'incisione *Piramo e Tisbe* (n. 19), del 1505, che non occorre cambiarne di molto la data, ed una datazione anteriore alla fine del 1504 è senz'altro plausibile. Essa è ad ogni modo un importante sostegno per la nostra cronologia relativa delle opere. Se il ritratto dell'Achillini fosse del 1505, tutto potrebbe spostarsi, ma non di molto, perché sono presenti altre incisioni datate esattamente.

27. Per la complicata situazione circa la datazione di questa serie vedi la scheda 31. Qui viene ipotizzato un lungo lavoro, che, però, raggiunge il suo apice soprattutto nel 1507.

si tratta di *Piramo e Tisbe* (n. 19) del 1505, che presenta un ricco paesaggio düreriano. I corpi nudi rendono la conquista dello spazio ancora più difficile e gli scorci sono nuovamente mal riusciti; l'ambizione comunque è straordinariamente grande. Dobbiamo riconoscere però che è difficile trovare nell'ambiente bolognese di quel periodo qualcosa di simile alla Tisbe che avanza a braccia aperte. Solamente Francesco Francia nella sua *Giuditta* (n. 66) approda a risultati analoghi cosí come successivamente nell'Oratorio di Santa Cecilia tra il 1505 e il 1506 nel *Seppellimento della Santa* si avvicina a problemi simili. Marcantonio dunque ora compete apertamente con gli elementi piú progressivi dell'arte del suo Maestro. Grazie alla data apposta su *Piramo e Tisbe* possiamo dare un fondamento all'ordine cronologico delle opere risalenti al primo periodo dell'artista, descritte finora. Dall'esperienza acquisita nello studio dell'evoluzione di altri artisti, che, come già ho spiegato, mi ha aiutato nella stesura di un libro su Raffaello e di un altro scritto con E. Knab e E. Mitsch sui disegni dell'urbinate, credo di poter stabilire che il grande cambiamento di stile, da me descritto in *Vulcano, Venere e Amore* (n. 15), iniziò all'età di ventun'anni.[28] In questo periodo egli superò lo stretto legame con la linea di contorno, tipico della sua prima fase artistica, durante la quale le figure, che egli raggruppava in superficie, erano essenzialmente dei concetti inseriti nell'ambiente. Solo a ventidue anni, età della piena maturità artistica, egli può, col risveglio della sua personalità, animare le figure di una loro dinamica e conferir loro plasticità e rigore, caratteristiche che riescono a collocarle in uno spazio strutturalmente nuovo. Con il *Ritratto di Achillini* (n. 17) della fine del 1504, e con il *Piramo e Tisbe* realizzato nel 1505, siamo già entrati nel secondo periodo di questo nuovo sviluppo, nel momento in cui cioè le figure ottengono una maggiore limpidezza ed una forza rinnovata di movimento e di torsione nello spazio. Da ciò risulta che Marcantonio compì ventun'anni proprio durante l'anno 1503, e che quindi doveva essere nato intorno al 1482. Abbiamo così distinto tre fasi di sviluppo, che rappresentano comunque ciascuna un anno della sua vita. Non deve stupire il fatto che, più guardiamo al suo passato, meno incisioni troviamo: ebbe bisogno semplicemente di più tempo per realizzare le sue opere. Perciò dobbiamo datare l'*Orfeo* (n. 1) al 1500 circa. Il gruppo intorno all'*Allegoria della musica* è databile negli anni 1501-02 e le stampe vicine all'*Allegoria della vita umana*, (n. 4), apice di questo primo periodo, devono essere state realizzate proprio nel periodo che va dal 1502 al 1503.

Voglio ora cercare di associare i disegni a queste incisioni e spiegare così, ancora una volta, le diverse fasi evolutive del suo stile. Si potrà così confermare l'impostazione cronologica finora perseguita, strettamente connessa alle fasi biografiche di Marcantonio. Il giovane incisore dovrebbe aver creato la sua prima opera, l'*Orfeo e Euridice*, all'età di diciott'anni, la stessa età nella quale entrò pubblicamente in scena Raffaello, solo un anno più giovane del bolognese, se il nostro calcolo è

28. L'osservazione, in termini molto sintetici, è questa: seguendo le teorie di Rudolf Steiner, che, anticipate da idee precedenti, sono confermate oggi da nuove acquisizioni raggiunte dalla psicologia dell'età evolutiva, un artista si sviluppa secondo fasi di sette anni, che a loro volta confluiscono in nuclei di ventuno anni. Solo al momento della piena maturità l'artista si libera lentamente da una raffigurazione determinata in origine da contorno e piattezza ed inizia a sentire, come energia vivente, le forze della superficie delle figure, della luce che le sfiora, del loro peso e di conseguenza dello spazio attorno ad esse. Contemporaneamente egli diviene conscio della vita propria delle medesime figure. Questa nuova capacità visiva però, raggiunge il suo compimento solo nella seconda fase del nuovo stadio di sviluppo, vale a dire a partire dal ventinovesimo anno di vita. Dapprima rimangono ancora determinanti in modo molto essenziale il contorno e la visione in profondità del periodo antecedente. Ognuno dei setti anni ha a sua volta il suo proprio carattere. Il primo e il settimo costituiscono, in certo qual modo, la previsione e il compimento dello stile di quel periodo. Nel secondo e nel sesto anno predominano di volta in volta strutture fortemente geometriche, che vogliono conferire spazialità alla figura e forti contrasti chiaroscurali. Si può riscontrare assai bene l'asse verticale di ogni singolo oggetto rappresentato. Nel terzo e nel quinto anno l'artista si concentra principalmente su effetti di superficie e su linee continue, che convogliano la luce orizzontalmente o diagonalmente sulle cose, inserendole in tal modo nello spazio. Nel quarto anno, invece, l'artista vive soprattutto le figure e le cose in quanto oggetti, attraverso il loro contorno. Lo sguardo è rivolto alla profondità in modo più intenso. In tale contesto le forme, nei primi anni, sono sempre più determinate dall'esterno, negli ultimi anni, invece, prevalentemente dall'interno, laddove le tre direzioni spaziali possono invertirsi, nella loro tendenza, fino a un certo grado: da sinistra a destra, dal basso all'alto, dalla parte anteriore alla parte posteriore. È facile, spero, riconoscere nelle descrizioni delle opere contenute in questo saggio anche i principi qui formulati in modo teorico. Sono consapevole del fatto che la mia collega, Marzia Faietti, pur concordando nella sequenza dei fogli, non concorderà però completamente in taluni casi con la cronologia fornita in questa sede.

giusto. I disegni di Marcantonio che si rifanno a questo periodo sono tanto incerti quanto quelli del primo Raffaello, sebbene non presentino lo stesso genio creativo.

La prima opera di Marcantonio è sicuramente la figura del mendicante di Londra (fig. 3),[29] che ci ricorda vagamente la figura dell'Orfeo, sebbene la struttura sia tuttavia molto più incerta e dura. Lo si può ritenere un disegno un po' naïf e non ci si stupirebbe se fosse stato realizzato da un diciassettenne che, come è molto probabile sia accaduto, aveva ricevuto un'educazione umanistica prima di diventare un artista e di entrare così nell'*atelier* del Francia. Figure pinturicchiesche come questa furono portate a Bologna da Amico Aspertini,[30] il cui forte entusiasmo nei confronti dell'antico lo aveva condotto a Roma dove aveva riempito centinaia di fogli con schizzi desunti dai rilievi classici.

Tale raffigurazione di mendicanti potrebbe comodamente essere utilizzata per pastori in adorazione; per questo motivo (ossia per la larga possibilità di impiego) gli incisori le prediligevano.[31]

Neppure il secondo disegno ricorda il Francia, ma riconduce piuttosto ai tarocchi ferraresi, dai quali Marcantonio riprese lo stile delle prime incisioni. D'altra parte esso ricorda anche alcune figure del niello di Peregrino che abbiamo menzionato quale prima fonte di Marcantonio. Si tratta di una figura muliebre ora a Berlino, che rappresenta forse Venere in un *Giudizio di Paride* oppure una Fortuna (fig. 4).[32] Il tratto è ancora molto disordinato, però la figura presenta già una maggiore armonia ed una intensa luminosità di superficie. Anche qui troviamo ancora un certo richiamo all'*Orfeo ed Euridice*. Il disegno potrebbe essere forse già un po' più maturo, perché fa pensare alle figure femminili dell'*Allegoria del tempo* (n. 3) e dell'*Allegoria della musica* (n. 4). Il profilo e le vesti inoltre possono benissimo essere paragonate ad un disegno dello Staedel Institut (fig. 5), dove è stata delicatamente rappresentata una figura muliebre con caduceo, una probabile *Allegoria della retorica*,[33] anch'essa vicina allo stile del niello di Peregrino. Lo schizzo di una gamba sul verso del foglio (fig. 6), probabile frammento di una figura più grande, è stato realizzato con uno sfondo a tratteggio e ricorda la gamba dell'Orfeo. La relazione con nielli è ancora più evidenrte in due fogli dove i tratti, ampiamente disegnati, e lo sfondo, dal tratteggio arrotondato, sono caratteristici delle prime incisioni. Uno dei due fogli, la *Leda con il cigno* di Londra (n. 44), propone le stesse due collinette ed alberelli, a destra e a sinistra, del *Satiro che sorprende una ninfa* (n. 2) e del *San Sebastiano* (fig. 2). Esso è una copia di un niello che si trova a Parigi (Blum 158), dove la scena presenta una drammaticità più vigorosa. Il secondo foglio di Bayonne riporta una figura muliebre allegorica con elmo alato, sopra un unicorno (fig. 7), le cui vesti e la cui concezione formale si rifanno completamente alle *Tre donne danzanti* di Peregrino (n. 124).[34] Sempre a questo periodo appartiene un disegno accuratamente rifinito con due putti (fig. 8), ora a New York,[35] come pure la *Lupa con Romolo e Remo*

29. Il disegno fa parte di un gruppo di fogli che dalla collezione Carlo Prayer di Milano è infine pervenuto alla collezione di Anna Maria Lilia Mendy de Bernasconi e, provenendo da una proprietà privata svizzera, tra breve sarà messo all'asta presso Christies. Ne fanno parte anche i disegni esposti (nn. 47 e 53). *Mendicante in piedi*, penna su carta in parte fortemente sostituita (due cunei al di sopra dei vecchi piedi), mm 170×87 (compreso il bordo nero), scritta: P/133 sul *verso*.

30. Ad es. P.P. Bober, 1957, figg. 130, 133 e 135.

31. Ad es. J. Levenson – K. Oberhuber – J.L. Sheehan, 1973, n. 87.

32. *Figura femminile con una sfera in mano*, KdZ. 2371, penna marrone, bordo a matita, angoli superiori tagliati obliquamente; mm 194×107. Sul *verso*: *Putto con cerchio e frammento di nudo*. Scritta: P/177.

33. *Donna in piedi con caduceo*, Inv. 6970, penna marrone, mm 110×92, *verso: Studi di gamba*; scritta: P/195. E Ruhmer, 1966, nn. 39, 46 con figura.

34. *Donna su unicorno*, Inv. 1261, penna marrone, mm 136×117, angoli superiori arrotondati o strappati. J. Bean, 1960, n. 241; E. Ruhmer, 1966, n. 38 con figura.

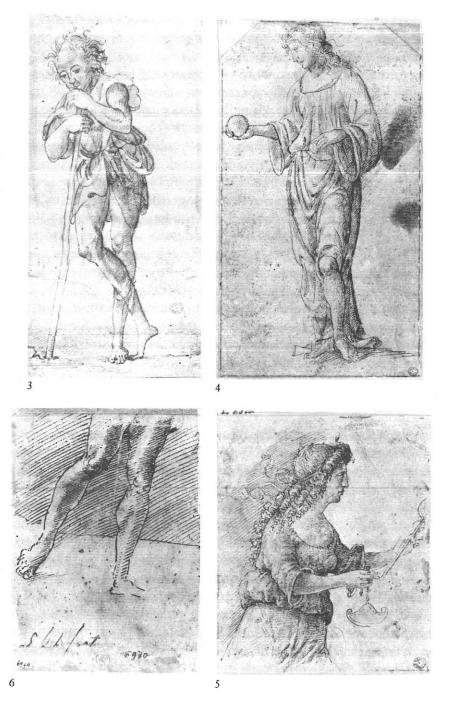



Fig. 3. M. Raimondi, *Studio di mendicante*, Londra, Christies.

Fig. 4. M. Raimondi, *Figura femminile con una sfera in mano*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

Fig. 5. M. Raimondi, *Donna in piedi con caduceo* (r.), Francoforte, Staedel Institut.

Fig. 6. M. Raimondi, *Studio di gambe* (v.), Francoforte, Staedel Institut.

Fig. 7. M. Raimondi, *Donna su unicorno*, Bayonne, Musée Bonnat.

degli Uffizi (n. 45). I bambini raffigurati in quest'ultimo foglio ricordano in particolar modo il putto nel *Satiro che sorprende una ninfa*.

Mentre i motivi di questi fogli sono ripresi da Peregrino e dal suo ambiente, la cui relazione col Francia purtroppo non è stata ancora del tutto chiarita, il modo di disegnare indica invece una relazione con i lavori del grande pittore ed orafo. La descrizione delle vesti, la luce, i tratti come pure le piante della Leda, si rifanno ai *Tre Musici* (n. 65) del Francia. Durante questo periodo Marcantonio doveva già far parte della cerchia del Maestro. Può darsi che lo stesso Peregrino lavorasse allora nella bottega franciana, influenzando così il giovane artista.

Questi problemi sono riscontrabili anche in un ulteriore disegno, che un tempo faceva parte della raccolta Gathorne – Hardy[36] già assegnato a Marcantonio da P. Kristeller. Un giovane, col capo coronato di foglie, sorregge un'alabarda e dei ramoscelli frondosi, rappresentando

35. *Due putti che combattono*, Inv. IV, 55, penna marrone, mm 70×74, angoli tagliati. C. Fairfax Murray, IV, n. 55.

36. Attualmente: Ackland Museum of Art, University of North Carolina at Chapel Hill, penna marrone, angoli superiori tagliati, mm 253×128, scritta: Leonardo Vince; sul *verso*: Mantegna overo L. da Vinci n. 963. J.D. Robinson 1869, n. 150 *Descriptive Catalogue*, 1902, n. 3; P. Kristeller, 1907, p. 214, nota 2; P. e D. Colnaghi 1971, n. 5; Sotheby's, Nov. 18, 1982, n. 16; I. H. Shoemaker, 1984, p. 9, fig. 4.

Fig. 8. M. Raimondi, *Due putti che combattono*, New York, Pierpont Morgan Library.

sentando così forse un'allegoria della vittoria oppure della forza (fig. 9). Il nudo richiama molto lo stile del Francia, ma si rifà maggiormente al primo stile di Marcantonio. Manca però qualcosa della vibrante vitalità presente nei tratteggi dell'incisore. È forse probabile che quest'opera risalga al primissimo periodo creativo del nostro Maestro, addirittura precedente la Leda stessa. La straordinaria incisività e l'angolosità qui presenti sono caratteristiche anche dell'Orfeo.

I fogli or ora descritti costituiscono opere eseguite finemente che Marcantonio, come il Francia, disegnò per alcuni committenti. Le incisioni erano la riproduzione di tali disegni. Accanto a questi però, esistevano molti schizzi rapidi e bozzetti. Un profilo simile a quello della raffigurazione femminile dello Staedel Institut lo troviamo nel *Nudo* presso Christies a Londra (fig. 10).[37] I tratti di questo foglio ci riconducono già alla struttura del corpo delle figure in piedi a destra nell'*Allegoria della musica* (n. 4). Anche nello schizzo Marcantonio raggiunge già una maggiore sicurezza.

Lo stile di questo disegno, come quello della figura vestita a Berlino, lo ritroviamo in due versioni di una ninfa di fontana giacente (nn. 46, 47), forse tratta da una medaglia. Egli inoltre aggiunse ad uno dei due

37. *Donna ignuda in piedi*, penna marrone, mm 200×116, (bordo compreso), carta a destra sostituita.

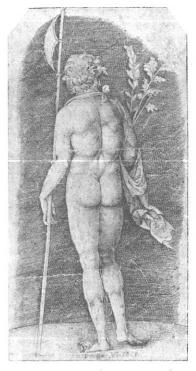



Fig. 9. M. Raimondi, *Uomo in piedi con alabarda e ramoscelli*, Ackland Museum of Art, University of North Carolina at Chapel Hill.

Fig. 11. M. Raimondi, *Putto in piedi benedicente (Gesù Bambino?)*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 12. M. Raimondi, *Putto con candelabro*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 10. M. Raimondi, *Nudo femminile*, Londra, Christies.

Fig. 13. M. Raimondi, *Giovane in piedi con strumento musicale*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 14. M. Raimondi, *Giovane seduto*, Bayonne, Musée Bonnat.

15

16

17

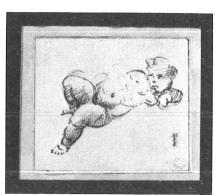



Fig. 15. M. Raimondi, *Putto in piedi*, Londra, Christies.

Fig. 16. M. Raimondi, *Putto sdraiato*, Londra, Christies.

Fig. 17. M. Raimondi, *Due putti seduti*, Londra, Christies.

disegni un putto. La versione di Princeton presenta lo stesso tratto incerto del foglio berlinese; quella londinese è per contro più ferma e più vigorosa. La posa fa pensare subito alla ninfa del *Satiro che sorprende una ninfa* (n. 2), che ci è apparsa ugualmente rigida e dove il putto assomiglia in modo particolare a quello del disegno.

Al foglio londinese si possono associare due putti rapidamente disegnati (figg. 11, 12) e due schizzi di giovani uomini (figg. 13, 14) conservati a Bayonne, oltre ad altri tre putti ora a Londra (figg. 15-17).[38] Dal punto di vista delle proporzioni e sul piano esecutivo essi richiamano moltissimo l'*Allegoria della musica*, presentando la stessa tecnica a contrasti chiaroscurali che abbiamo già riscontrato nelle incisioni e che contribuisce a conferire volume alle figure. Particolarmente plastica appare una *Figura di donna seduta* di Princeton (n. 48), nella quale va notata una certa spontaneità di movimento. Essa è stata disegnata con tratti particolarmente larghi simili a quelli impiegati spesso da A. Aspertini; nella sua tipologia invece si rifà molto al Francia, caratteristica che abbiamo già notato a proposito delle incisioni. I caratteri somatici della testa ed i forti contrasti luministici però ricordano Lorenzo Costa: è presumibile quindi che Marcantonio in quel periodo fosse già entrato in contatto

38. Bayonne: *Giovane seduto*, penna marrone e gesso, Inv. 1345, mm. 149×93, sul *verso: Studi*, scritta: IRTUS. CA e P/216; *Giovane in piedi con strumento musicale*, Inv. 1347, penna marrone, mm. 137×91, sul *verso* scritta: P/215; *Putto in piedi, benedicente (?), Gesù bambino (?)*, Inv. 1257, penna marrone, mm. 119×56, sul *verso* scritta: P/236; *Putto con candelabro*, Inv. 1258, penna marrone, mm 114×68, sul *verso* scritta: P/206, J. Bean, 1960, n. 2/32, 230, 234 e 235; F. Gibbons, 1977, in n. 505. Christies: *Due putti seduti*, penna marrone, mm. 61×75, sul *verso* scritta: P/137, *Putto sdraiato*, penna marrone, mm. 57×67, *verso* scritta: P/191; *Putto in piedi*, penna marrone, mm. 122×58, *verso: Frammento di un corpo.*

39. *Giovane legato ad un tronco*, Inv. 1, 93b, penna marrone, mm. 164×93, *verso: Testa con turbante, putto sull'elmo, gambe, parte di una figura di donna.*

40. *Giovane che cammina*, penna marrone, mm. 172×88; Colnaghi, 16 aprile 1948, n. 16, fig. 11; Sotheby's Londra, 12 novembre 1964, n. 10.

41. *Donna ignuda che cavalca un leone*, Inv. 1353, penna marrone, mm. 96×85, sul *verso* scritta: P/239; J. Byam Shaw, 1983, n. 314 con ulteriore bibliografia. Byam Shaw non crede che il gruppo Carlo Prayer sia di un'unica mano e confronta il foglio con opere, alcune delle quali provengono senza dubbio dal Costa.

42. *Contadino che ara*, penna marrone, mm. 182×119 (bordo nero compreso), sul *verso*: disegno danneggiato di *Un uomo visto di spalle.*

43. *Fabbro*, Inv. n. 1344, penna marrone, mm. 120×93; sul *verso: Studio di gamba*, J. Bean, 1960, n. 229; J. Byam Shaw, 1983, n. 314.

20

21

18

19

Fig. 18. M. Raimondi, *Giovane legato ad un tronco d'albero*, New York, Pierpont Morgan Library.

Fig. 19. M. Raimondi, *Giovane che cammina*, ubicazione sconosciuta.

Fig. 20. M. Raimondi, *Donna ignuda che cavalca un leone*, Parigi, Fondazione Frits Lugt.

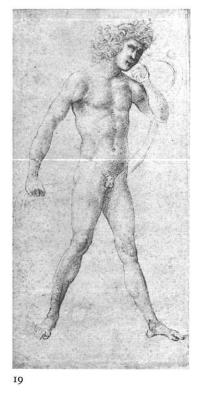
Fig. 21. M. Raimondi, *Contadino che ara*, Londra, Christies.

con quest'ultimo Maestro. Ma la tendenza a ricercare le proporzioni classiche e la pacata struttura formale deriva interamente dal Francia. Le figure di Marcantonio iniziano ad avvicinarsi sempre più alle forme franciane; questa annotazione è particolarmente evidente se si pone attenzione al disegno del Raibolini all'Albertina con i *Tre Musici* (n. 48), come abbiamo già sottolineato per quanto riguarda le incisioni. Egli cercherà soprattutto di studiare la luminosità e di animare maggiormente le figure. Altri due fogli, uno alla Pierpont Morgan Library raffigurante un giovane legato ad un tronco d'albero,[39] (fig. 18) l'altro conservato in una collezione privata con la rappresentazione di un nudo che sta correndo,[40] (fig. 19) possiedono una vitalità assai maggiore che conduce al *Cavaspine* (n. 5) e alle mobili figure della *Fortezza e Prudenza.* La stretta relazione esistente tra la tecnica a tratteggio presente negli schizzi abbozzati e lo stile disegnativo del Costa diventa palese se si considera che un disegno all'Institut Néerlandais (fig. 20) vicino alla *Donna seduta* di Princeton, anche se delineato con un tratto più elegante, fu attribuito da Byam Shaw al ferrarese.[41] Questa relazione però è maggiormente rivolta ad altri disegni della collezione Prayer, per esempio a quello raffigurante un contadino mentre ara, di Christies (fig. 21)[42] e a quello di Bayonne già un po' più maturo, dove è rappresentato un fabbro (fig. 22).[43] Tutti e tre sono veloci schizzi eseguiti a penna con tratti pesanti e dimostrano la crescente maestria della struttura formale.

Fig. 22. M. Raimondi, *Fabbro seduto su di un'incudine* (r.), Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 23. M. Raimondi, *Studio di gamba* (v.), Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 26. M. Raimondi, *Sansone*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 24. M. Raimondi, *Studio frammentario dal Giove Ciampolini* (v.), Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 25. M. Raimondi, *Giovane con fiaccola* (r.), Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 27. M. Raimondi, *Uomo con un serpente* (r.), Bayonne, Musée Bonnat.

Il verso del foglio con il fabbro presenta lo schizzo di una gamba: esso si avvicina talmente ai versi di una serie di altri disegni a Bayonne, che consente di ipotizzare per tutti un'esecuzione nello stesso intervallo di tempo relativamente breve (fig. 23). Costituiscono studi e drappeggi di antiche statue e in uno di loro si può facilmente identificare la riproduzione di un frammento del famoso *Giove Ciampolini* (fig. 24).[44] Sul recto di questo schizzo si trova un disegno delicatamente finito, di un giovane con fiaccola (fig. 25) derivante dall'*Apollo del Belvedere* che fornì l'idea alla realizzazione della figura centrale dell'*Allegoria della vita umana* (n. 8). Stilisticamente, il tratteggio corrisponde a quello dell'incisione. Un altro disegno appartenente a questo gruppo è il *Sansone* (fig. 26),[45] ispirato ad una figura di spalle presente in un sarcofago romano. Probabilmente si tratta di un sarcofago con Amazzoni, collocato nella chiesa dei santi Cosma e Damiano a Roma, trasportato poi nel Belvedere ed oggi smembrato e conservato in diversi luoghi.[46] Questo motivo fu ripreso in controparte anche nel domatore di cavallo raffigurato nell'*Allegoria* e, come nel caso dell'*Apollo del Belvedere*, con ogni probabilità doveva esistere una statuetta. La terza figura connessa a questo gruppo è un uomo con serpente (fig. 27)[47] simile tipologicamente a quello dell'*Allegoria del tempo* (n. 3): essa pare già più sviluppata e pertanto si tratta di una correzione rispetto al foglio giovanile piuttosto che di un disegno preparatorio. Tutti e tre si configurano come studi finiti e provengono sicuramente da un quaderno di modelli al quale Marcantonio dovette aver dedicato molta fatica. Sul verso di questi fogli troviamo invece degli schizzi un po' più imprecisi. I tre studi rappresentano sicuramente l'apogeo artistico per quanto concerne i disegni giovanili, così come l'*Allegoria della vita umana* rappresenta una delle migliori creazioni del giovane incisore. Questi tre disegni di Bayonne si avvicinano molto al foglio, qui esposto, del *Prigioniero seduto* (n. 49), ispirato al famoso cammeo di Lorenzo de' Medici e che sotto certi aspetti ricorda i personaggi in primo piano a sinistra nell'*Adorazione dei pastori* (n. 11), opera anch'essa appartenente a questa prima grande stagione artistica del Raimondi.

Tutte queste figure traggono la loro ispirazione dall'antico. L'attenta osservazione delle incisioni condotta in precedenza ha sottolineato come in questo periodo Marcantonio iniziò a capire il contrapposto e la bellezza delle statue classiche, nonché la loro proporzione. Quale fu la scintilla? Non v'è alcun dubbio che molti dei suoi modelli classici ideali erano conosciuti anche dal Francia; nessun dubbio inoltre che in questo periodo il punto di partenza per lo stile di Marcantonio fosse il Francia. È più nell'*Allegoria del tempo* che non nelle eleganti figure dei disegni di Bayonne e dell'*Allegoria della vita umana* tuttavia, che si rintraccia la relazione con i nudi del Francia, più carnosi e più naturalistici, già notata nei *Tre musici* (n. 65) dell'Albertina. Se la creazione della *Scena del sacrificio* della Pierpont Morgan Library (n. 64) dovesse seguire quel-

44. *Giovane con fiaccola*, Inv. 704 bis, penna marrone, mm. 213×123, sul *verso: Copia frammentaria dal Giove Ciampolini*, penna marrone, J. Bean, 1960, n. 225; M. Winner, 1968, pp. 188-189, F. Gibbons, 1977, in n. 505 e 506; I.H. Shoemaker - E. Broun, 1981, n. 8; P.P. Bober - R. Rubinstein, 1986, p. 51, n. 1 (*verso*).

45. *Sansone*, Inv. 705, penna marrone, mm. 234×106, sul *verso: Schizzo di un tritone e gambe*, penna marrone, scritta: P/244, J. Bean, 1960, n. 227; F. Gibbons, 1977, in n. 506.

46. P.P. Bober, 1957, p. 63, fig. 56.

47. *Uomo con un serpente*, Inv. 704, penna marrone, mm. 205×100, sul *verso: Studio di un contadino*, penna marrone, scritta: P/204, J. Bean, 1960, n. 226, F. Gibbons, 1977, in n. 505, e 506.

la del disegno dell'Albertina, i nudi risulterebbero ancora una volta piú morbidi di quelli dell'incisore. Inoltre è plausibile supporre che gli schizzi sul verso dei fogli raimondiani costituiscano un autentico studio degli antichi e che pertanto Marcantonio abbia effettuato un primo viaggio a Roma. Solo pochi giorni di viaggio separavano Roma da Bologna ed è forse probabile che il giovane artista, così appassionato dell'antico, avesse già percorso quel tragitto. Ma è anche possibile che abbiano avuto un ruolo di intermediario le riproduzioni delle antiche statue in bronzo.

In stretta correlazione con questo gruppo sta un foglio della Pierpont Morgan Library (fig. 28),[48] che tuttavia presenta tratti meno precisi. La posa del giovane raffiguratovi assomiglia molto a quella dell'uomo con serpente dell'*Allegoria del tempo* (n. 3), ma il suo passo è più energico ed il suo corpo più vigoroso; di conseguenza lo stile adottato in quest'opera s'avvicina di più a quello del nostro gruppo. Lo scorcio del dorso riconduce assai strettamente alle figure dell'*Allegoria della vita umana*. Mentre la struttura formale di entrambi gli schizzi finiti e delle incisioni si rifà allo stile franciano, il tratteggio invece va ricollegato alla tecnica del Costa. Fra tutti gli artisti emiliani, quest'ultimo è quello che più ha risentito dell'influsso toscano. D'altro canto è interessante ricordare che talune opere di Marcantonio di questo periodo furono ritenute fiorentine. Un foglio di Berlino (fig. 29), che raffigura forse il *Ritrovamento di Mosè*,[49] fu attribuito da Berenson al Ghirlandaio; fu invece A. von Beckerath a sostenerne l'origine emiliana assieme ad altri ad esso collegati. Anche un putto proveniente dalla collezione Janos Scholz[50] (fig. 30) fu ugualmente attribuito alla cerchia fiorentina ed in realtà a suo riguardo si poteva pensare persino a Fra' Bartolomeo. A questo punto ci si deve chiedere, ancora una volta, se in quel periodo, intorno cioè al 1502-1503, un eventuale viaggio oltre gli Appennini potesse aver accentuato questi elementi toscani.

Un ulteriore foglio a Berlino (n. 51),[51] il cui stile si colloca a metà strada tra i disegni delicatamente tracciati e quelli più sciolti nella maniera del Costa, appartiene di sicuro al nostro gruppo, per uno studio dall'antico raffigurato sul verso. In esso compaiono due uomini seduti in atteggiamento pensoso, con attributi simbolici e tale scritta che li sovrasta: «tenpus nosce». Essi alludono alla forza in generale, cioè all'autorità del governo o alla saggezza, oppure in modo più specifico all'astrologia o all'astronomia. Sedevano proprio così, direttamente su di un prato, gli antichi scrittori raffigurati nei libri miniati ferraresi di quel periodo. È evidente la relazione dell'artista con una cerchia umanistica che lo consigliò. Lo stile adottato assomiglia a quello del nostro gruppo di incisioni, ad esempio al Giuseppe dell'*Adorazione dei pastori* (n. 11), che manifesta un chiaro influsso franciano. In questa stampa Marcantonio accresce la sua sensibilità per un'osservazione realistica rivolta non solamente al paesaggio, ma anche alle caratteristiche somatiche delle te-

Fig. 28. M. Raimondi, *Giovane in piedi con mantello e strumento*, New York, Pierpont Morgan Library.

48. *Giovane in piedi con mantello e strumento*, I 93b, penna marrone, mm. 164×70, carta in alto tagliata obliquamente e sostituita; sul *verso: Studio di gambe*, penna marrone, lunga serie di nomi in parte leggibili con difficoltà: Briaront (?) Thycus Pallas Mars Niobes Saul Anagnes (?) Robeus (?).

49. ? *Ritrovamento di Mosè*, schizzo, Kdz, 2368, penna marrone, mm. 155×122, *verso*: penna marrone, von Beckerath, 1904/1905, B. Berenson, 1938, n. 864, fig. 317.

50. *Putto dormiente*, penna marrone, mm. 71×80, K. Oberhuber - D. Walker, 1973, n. 44. J. Byam Shaw, 1983, in n. 314 (un tempo presso H. Calmann. Londra 1964, n. 2).

51. *Due filosofi seduti*, scritta: TENPUS NOSCE, KdZ 2365, penna marrone, mm. 179×170, angoli sostituiti, sul *verso: Studio di veste*, scritta: P/225.

Fig. 29. M. Raimondi, ? *Ritrovamento di Mosè*, Berlino, Kupferstichkabinett Staatliche Muséen - Preussischer Kulturbesitz.

Fig. 31. M. Raimondi, *Studio di due figure* (v.), Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 33. M. Raimondi, *Giovane che corre visto di spalle*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 30. M. Raimondi, *Putto dormiente*, New York, Coll. Janos Scholz.

Fig. 32. M. Raimondi, *Studi di drappeggi e di braccio*, Bayonne, Musée Bonnat.

ste dei pastori. Né va dimenticato che il verso del foglio dell'*Uomo con un serpente* presenta lo studio di un contadino (fig. 31).

La ricostruzione degli avvenimenti del passato, eseguita solo sulla base di dati visivi, deve essere necessariamente confinata entro certi limiti. Talune innovazioni di Marcantonio presero spunto in un secondo momento dalle sue idee giovanili. Il suo stile non si evolve in un modo chiaro, come invece successe per quello di Raffaello, cosicché tutte le conclusioni fin qui avanzate vanno proposte ed interpretate con grande cautela. Abbiamo assunto come criterio di datazione gli studi dall'antico presenti sul verso di alcuni fogli di Bayonne. Un tale studio lo troviamo pure sul verso di un altro disegno a Bayonne[52] (fig. 32), che comprende uno studio preliminare per la stampa con *Venere che protegge un giovane* (fig. 1), databile, per i suoi progressi tecnici, al 1505/1506 circa. Non sarebbe da escludere l'ipotesi che Marcantonio possa aver utilizzato per l'incisione un modello di due anni prima. Infatti anche l'analisi stilistica sembra confermare questa asserzione. Il foglio di Bayonne appartiene ad un gruppo di disegni nella realizzazione del quale Marcan-

34

35

Fig. 34. M. Raimondi, *Ercole e il leone Nemeo*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 35. M. Raimondi, *Giovane in piedi che indica verso l'alto*, Londra, Christies.

tonio adottò quasi esclusivamente la tecnica a puro contorno, trascurando i tratteggi e rendendoci così il compito della classificazione cronologica ancora più difficile.

È interessante il paragone tra questo ed un ulteriore foglio di Bayonne (fig. 33) [53] che presenta una figura di spalle in corsa, forse derivante dall'antico e già nota attraverso la redazione del *Sansone*: il foglio potrebbe essere facilmente considerato lo studio preparatorio per il *Sansone* stesso, tanto più che una delle tre gambe tracciate (quella più attentamente completata) corrisponde moltissimo a quella che avanza nel disegno finito. La concezione dei corpi però è decisamente mutata. Il disegno piú libero presenta lo scorcio delle spalle risolto in modo piú efficace, e in esso la tendenza ad assottigliare le estremità inferiore e superiore del corpo per ottenere eleganza, ha ceduto il posto ad un'armoniosa proporzionalità. Le linee sono così divenute più flessibili e non sono determinate da curve geometriche. La raffigurazione di un nudo in piedi e di spalle in un foglio affine (fig. 36) a Cambridge [54] dimostra una armoniosa ponderazione che pervade l'intero corpo rendendolo mobile. La figura si muove liberamente nello spazio, consapevole del suo peso. Tutte queste caratteristiche stilistiche sono proprie delle opere del Raimondi posteriori al 1504 ed in realtà solo verso il 1506 vengono pienamente realizzate nelle sue incisioni, all'epoca in cui è inciso

52. *Venere e giovane; giovane seduto*, Inv. 1345, penna marrone, mm. 141×168, sul *verso: Studio di drappeggi e di braccio*, penna marrone, scritta: P/241, J. Bean, 1960, n. 236, I.H. Shoemaker – E. Broun, 1981, p. 16, nota 5.

53. *Giovane che corre, visto di spalle*, Inv. 1354, penna marrone, mm. 150×68, sul *verso*: scritta: P/25. Dello stesso periodo è probabilmente l'*Ercole con il leone nemeo*, (fig. 34), Bayonne, Inv. 1358, penna marrone, mm. 160×92, sul *verso*: scritta: P/246, e il *Giovane in piedi che indica verso l'alto* (fig. 35), carta sostituita tutt'attorno, sul *verso*: scritta: P/256.

54. *Nudo in piedi, di spalle*, Inv. 1932. 162; penna marrone, mm. 168×73, carta sostituita in basso con piedi; *verso: Profilo di una testa*, penna marrone, scritta: CIMABOUS; P. Sachs – A. Mongan, 1940, n. 160; Cambridge 1974, n. 5.

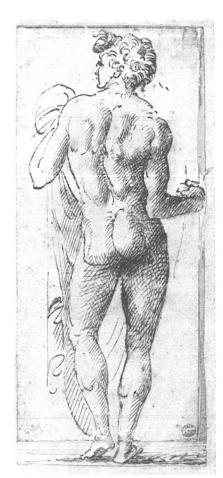



Fig. 36. M. Raimondi, *Nudo in piedi di spalle*, Cambridge (USA), Art Museums, Harvard University.

l'?*Apollo, Giacinto e Amore* (n. 24). Il giovane seduto nello studio citato di Bayonne (fig. 1) preparatorio per la *Venere che protegge un giovane* (n. 22), però, è ancora completamente determinato dai contorni curvilinei e non presenta né la libertà spaziale né il gradevole movimento delle figure successive. È interessante anche il paragone con il nudo in piedi visto di spalle di Bayonne, il cui tratto sciolto corrisponde esattamente a quello dei nostri fogli. Anche qui troviamo corpi smilzi e rigidi, ma anche un tratteggio più astratto. Entrambi i fogli presentano però la vibrante e brillante conduzione lineare tipica di Marcantonio. Per questo dobbiamo anche desumere che, talvolta, il Raimondi si è rifatto a disegni giovanili. La Venere ed il giovane mostrano nell'incisione (n. 22) tutt'altra spazialità rispetto al disegno. Lo scorcio della spalla è ben riuscito, le gambe posano meglio sul terreno, la figura femminile curva il suo fianco in modo più avvolgente ed il suo rotondo copricapo accentua le forme più pesanti dell'intero modellato. Nel disegno anche il gesto indicativo verso l'alto del giovane, è meno accentuato; nell'incisione, infatti, egli sorregge una sfera e la Venere un braciere con fuoco, per suscitare in lui le fiamme dell'amore per la fidanzata. Anche il modo in cui la mano sinistra del giovane si appoggia ad una sorta di piedistallo sottolinea il peso della figura, fatto che non si verifica nel disegno. In questo modo il Maestro adatta le idee giovanili ad una concezione strutturale dei corpi più matura.

Con l'incisione appena descritta siamo già approdati ad un gruppo di lavori che Marcantonio ha realizzato nel 1506 e possiamo spiegare la sua evoluzione stilistica dopo l'importante incisione giovanile di *Piramo e Tisbe* (n. 19) datata 1505. L'evoluzione presente nella tecnica grafica di quest'opera è già stata esposta. Abbiamo così saltato un altro gruppo di disegni che dobbiamo definire prima di poterci inoltrare nello studio dello sviluppo artistico del Raimondi.

Abbiamo già descritto come Marcantonio nel 1503/1504, all'età di ventun'anni circa, sviluppò il suo stile. Per la prima volta l'incisione del *San Giorgio* (n. 12) presenta una superficie, uno spazio ed una plasticità nuovi assieme ad una sensibilità maggiormente approfondita nei confronti della grafica di Dürer. La principessa fuggiasca è in stretta relazione con una *Didone* a Dresda,[55] raffigurata mentre si lascia cadere sulla spada (fig. 37); lo stesso soggetto venne successivamente ripreso da Marcantonio con l'aiuto di un disegno di Raffaello (B. 187). Se paragoniamo questa Didone con l'Euridice dell'incisione giovanile, possiamo notare i grandi progressi avvenuti nel frattempo. Solo adesso possiamo percepire il peso dei piedi sul terreno e la tensione interna che pervade tutto il corpo. Il drappeggio è ora mosso da una così forte dinamica capace di conferire movimento alla figura. Essa è più graziosa e meglio articolata; l'espressione ed i gesti animati dal profondo diventano più eloquenti. Ciò porta ad una configurazione più drammatica, che abbiamo già notato relativamente ad alcune incisioni. Sotto alcuni aspetti il *Giu-*

55. *Didone* (come scuola del Francia, Neg. n. 2906), penna marrone, mm. 180×174, lunga e antica scritta latina appena leggibile: Hic...bono qq man...potest,...

Fig. 37. M. Raimondi, *Didone*, Dresda, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen.

Fig. 39. M. Raimondi, *S. Giovanni*, Londra, Christies.

Fig. 38. M. Raimondi, *Tre santi o filosofi davanti ad un sovrano*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

dizio di Paride (n. 14) corrisponde ad un *Sogno di Scipione* (n. 50) di Torino, dove entrambe le figure maschili si manifestano in modo deciso al giovane assopito profondamente. In un disegno di Berlino (fig. 38)[56] troviamo un intero *ensamble* di figure: tre Santi oppure tre filosofi discutono con un regnante e a questa disputa giovani e vecchi consiglieri reagiscono in modi diversi. Dal momento che il Costa tendeva alla narrazione più del Francia, fu probabilmente lui stesso ad influenzare Marcantonio in questa direzione; infatti egli è sicuramente l'autore di un disegno analogo degli Uffizi, che qualche volta è stato attribuito all'Aspertini (n. 71), raffigurante *La disputa di Santa Cecilia,* preparatorio per una delle scene affrescate dell'Oratorio dedicato alla Santa, tra il 1505 e il 1506. Nei drappeggi Marcantonio manifesta una sensibilità classica diversa da quella del suo maestro, il Francia. A grandi linee i tre disputanti ricordano i *Quattro Coronati* di Nanni di Banco, il gruppo di sculture più anticheggiante del primo Quattrocento. È probabile che Marcantonio in quel periodo abbia disegnato anche un *San Giovanni*[57] (fig. 39), appartenente al nucleo di fogli ora presso Christies, dove l'artista ricerca soprattutto, attraverso una sapiente modulazione luministica, l'espressione formale del drappeggio all'antica.

Negli altri disegni risalenti a quel periodo, egli si sforza soprattutto di sviluppare l'elemento della grazia nelle figure assieme ad una articolazione del corpo e ad una più incisiva rappresentazione del movimento. Vi riesce in particolare in una *Cerere* di Bayonne (fig. 40),[58] che nella sua forma plastica ricorda la *Tentazione di un giovane* (n. 16). Queste caratteristiche sono presenti in una *Fortuna* (fig. 41) della ex-raccolta Hugh Squire,[59] come anche in una figura di pastore a Lipsia,[60] (fig. 42), la cui nuova tensione nel portamento assomiglia a quella della dea centrale del *Giudizio di Paride.*

Un foglio a Praga con la raffigurazione di una figura allegorica maschile (fig. 43)[61] è stilisticamente superiore a queste opere; il corpo è modellato in un modo più incisivo riscontrabile anche in un pastore seduto di Bayonne (fig. 44).[62] La testa del giovane raffigurato a Praga, cosí arrotondata e dall'atteggiamento lirico, si differenzia dalle caratteristiche somatiche del primo periodo. Questi nuovi attributi corrispondono a quelli del Giacinto dell'incisione datata nell'aprile 1506 (n. 24), che tuttavia mostra un maggior vigore nelle forme. Il tratteggio e la grazia del corpo riconducono ad un *Davide e Golia* (n. 21), opera di poco più giovanile. A Berlino si trova un disegno assai piccolo, ma completamente rifinito, con figure allegoriche,[63] (fig. 45), una sorta di *Sogno di Scipione,* dove il giovane addormentato sotto l'influsso di Eros deve scegliere una delle tre vie e tutto lascia supporre che egli possa preferire la Venere a sinistra, alle due figure maschili.

Torniamo ora alle incisioni. Dal 1505, epoca in cui venne creata *Piramo e Tisbe,* al 1506, anno dell'?*Apollo, Giacinto ed Amore,* furono realizzate molte opere, dove un gradevole ritmo compositivo, insieme ad un ulte-

56. *Tre santi o filosofi davanti a un sovrano,* KdZ. 2366, penna marrone, mm. 171× 180, *verso: Giovane seduto,* penna marrone, scritta: P/183.

57. *S. Giovanni in piedi,* penna marrone, mm. 189×79 (compreso il bordo marrone), sul *verso: Testa; Orfeo e Menadi,* penna marrone, scritta: P/91.

58. *Cerere,* Inv. 1353, penna marrone, 185×63, *verso:* P/24, J. Bean, 1960, n. 235.

59. *Fortuna,* penna marrone, mm. 141×57, London, Royal Academy, *Drawings by Old Masters,* 1953, n. 25; Sotheby's, 4 Luglio 1975, n. 9.

60. *Pastore in piedi,* Inv. 394, penna marrone, mm. 167×77.

61. *Giovane con specchio e altri schizzi,* Inv. 37533, penna marrone, mm. 240×182, *verso: Schizzi di una testa e di una Venere,* scritta: P/214.

62. *Pastore seduto,* Inv. 1343, penna marrone, mm. 121×11, J. Bean, 1960, n. 228.

63 *Sogno di un giovane,* KdZ. 5202, penna marrone, mm. 74×94.

40 41 42

45

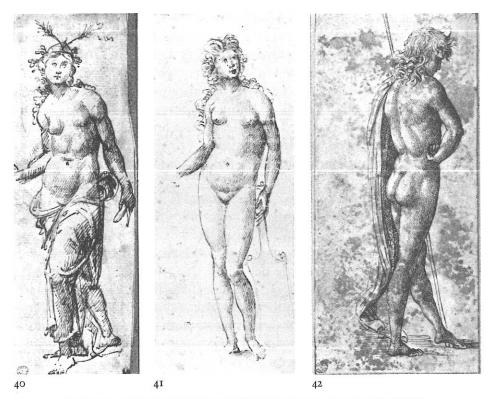



Fig. 40. M. Raimondi, *Cerere*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 41. M. Raimondi, *Fortuna*, ubicazione sconosciuta.

Fig. 42. M. Raimondi, *Pastore*, Lipsia, Museum der Bildenden Künste.

Fig. 43. M. Raimondi, *Giovane con specchio ed altri schizzi*, Praga, Národní Galerie

Fig. 44. *Pastore seduto*, Bayonne, Musée Bonnat.

Fig. 45. M. Raimondi, *Sogno di un giovane*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

43

44

riore sviluppo nella visione della superficie, soppiantarono gradualmente la spazialità ancora astratta dei fogli più giovanili. Dopodiché Marcantonio deve essersi occupato, oltre che delle repliche della *Vita della Vergine* (che iniziò ora ad incidere) (n. 31), anche delle riproduzioni delle stampe giovanili di Dürer. In queste opere il Raimondi ammirò soprattutto la luminosità della superficie. Proprio a quel periodo risale la copia della *Madonna con la libellula* (n. 20). L'impostazione più scorrevole del tratteggio (che spesso segna sia i contorni che il movimento delle figure) risulta maggiormente approfondita ed i contrasti luce-ombra si accentuano con un'incisività che finora in Italia non era mai stata raggiunta. Gli esempi migliori in proposito sono le già menzionate incisioni del *Davide e Golia* (n. 21) e della *Venere che protegge un giovane* (n. 22). Questi due fogli presentano un formato ridotto riuscendo a riunire, in uno spazio ristretto, sia una maggiore ricchezza dei tratti modellanti, sia, nel caso della seconda incisione, un'abbondanza di dettagli paesaggistici mai riscontrata. Questa nuova flessibilità può essere particolarmente sottolineata dal paragone tra il *Davide* e la figura centrale dell'*Allegoria della vita* (n. 8), che sicuramente si riconduce allo stesso modello.

Marcantonio non si è rifatto agli schizzi giovanili solamente per l'incisione con la *Venere che protegge un giovane.* È possibile che il *Marco Aurelio* (n. 23), tecnicamente databile in questo periodo, sia stato tratto da un disegno giovanile realizzato durante il suo primo viaggio a Roma, ipotizzato intorno al 1502/1503. Del resto, può darsi che nell'arco del 1506 Marcantonio effettuasse un altro breve viaggio nell'Urbe. Il muro in rovina raffigurato dietro la statua offre all'incisore la possibilità di collocare una figura plastica davanti ad uno sfondo più scuro, espediente già realizzato all'inizio della sua carriera ma allora affidato a semplici piani a tratteggio. Ora Marcantonio rinuncia ad un'ampia ambientazione in profondità derivantegli dallo studio delle opere giovanili di Dürer ed ai motivi paesaggistici luminosi. Mediante tronchi d'albero e folte zone boscose, egli crea invece gli sfondi scuri come aveva fatto lo stesso Dürer per il suo *Adamo ed Eva* del 1504, dove aveva raggiunto risultati di una brillantezza ineguagliabile.

Come in questa opera, anche nell'?*Apollo, Giacinto ed Amore* di Marcantonio troviamo la tavoletta con la firma già impiegata da Apelle appesa con una cordicella ad un albero, come ha rilevato Innis Shoemaker. Questo particolare, comunque, non costituisce una novità, in quanto è comune alle opere del Mantegna e della sua scuola.

In questo periodo, intorno cioè al 1506, egli adotta, accanto a questi elementi paesaggistici tipicamente düreriani, dettagli più antichi, come i picchi rocciosi appuntiti che, fra l'altro, ricordano il Mantegna. Si ha l'impressione che Marcantonio si allontani ulteriormente dal Francia e che si rifaccia all'ideale quattrocentesco, in lui ancora forte, caratteristico del suo periodo giovanile, per influsso di Peregrino da Cesena. Due sono le opere che si collocano intorno al maggio del 1506, data della

Ninfa e il satiro (n. 25): *Due Satiri puniscono una ninfa* (n. 26) e l'*Orfeo che incanta gli animali* (n. 27). In comune le tre incisioni hanno: il primo piano piatto, le figure allungate ed appiattite e la superficie del terreno e degli elementi paesistici assai variegata e riccamente modulata, caratteristica che nell'*Orfeo* finisce per conferire particolare risalto agli animali. La ninfa che giace ricorda la *Leda* giovanile (n. 44), come gli alberelli ed i gruppi di rocce posti sui due lati accennano alle prime opere, pur differenziandosi per la monumentalità, la sicurezza del movimento e della composizione, le vesti svolazzanti e la nuova varietà degli elementi paesaggistici. Anche la figura dell'Orfeo si rifà ad un disegno giovanile: il foglio denominato *Tenpus Nosce* (n. 51).

È forse durante l'anno 1506 che Marcantonio si stacca definitivamente dagli insegnamenti della scuola franciana ed inizia a percorrere la sua strada. In base alle indicazioni disponibili, non si può stabilire con certezza se in quel periodo egli avesse già lasciato Bologna (per recarsi a Mantova o a Padova dove avrebbe compreso meglio gli insegnamenti mantegneschi), se si fosse reso indipendente ancora a Bologna, oppure se adempisse a determinate richieste di alcuni committenti.

Con un'ottica leggermente diversa, Marcantonio continua ad avvalersi di questo stile decorativo fino alla seconda metà del 1506. I due fogli datati nel settembre di quell'anno (nn. 28 e 29) presentano un orientamento più frontale e simmetrico assieme ad un minore effetto dei valori di superficie. Essi perseguono, comunque, gli ideali del primo periodo bolognese informati in particolare da modelli antichi. Al contrario di quanto talvolta viene asserito, in queste opere non si trova alcun riferimento veneziano. La differenza tra lo stile dell'anno precedente, le cui stampe sono dominate dalla ricerca di valori di superficie, e questo stile, completamente caratterizzato dalla frontalità, viene facilmente individuata attraverso un paragone tra la *Venere* ed il *Davide* (nn. 28 e 21). Qui tutto è dinamicamente in movimento, mentre là la figura è raggelata nella sua posa.

Presto Marcantonio supererà questa staticità proprio sotto l'influsso della luminosità giorgionesca, grazie alla quale la figura non è più illuminata dall'esterno come un bronzo, ma inizia a splendere di luce propria. Di conseguenza essa manifesta forme più ampie ed armoniosamente unitarie. Un buon esempio di ciò che Marcantonio riesce a realizzare grazie all'influsso di Giorgione si può verificare esaminando la *Grammatica* (n. 20), dal corpo classicheggiante e dal drappeggio ampiamente dispiegato e luminoso. In quest'opera, il consueto gruppo d'alberi dà luogo, dietro la Venere, ad un unico robusto fusto, mentre il paesaggio non è più direttamente orientato verso la profondità, ma l'occhio indugia sulle ondulazioni diagonali del terreno guadagnando gradualmente il passaggio dal primo piano alle lontananze sullo sfondo. Diventa chiaro che Marcantonio nella realizzazione delle sue incisioni deve essere stato pienamente consapevole del rovesciamento destra-si-

Fig. 46. M. Raimondi, *Figura femminile con giovane dormiente*, Berlino Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

nistra dei suoi modelli anche per quanto riguarda la composizione del paesaggio, oltre che per la logica posizione delle mani. La *Grammatica* dovrebbe risalire al 1508, in quanto si avvicina all'incisione con *Marte, Venere ed Amore* (n. 34), datata 16 dicembre 1508, opera che comunque rappresenta un ulteriore sviluppo nell'arte del Raimondi. Così, dal settembre del 1506, la data della *Venere sul mare*, al periodo della creazione dei fogli veneziani, l'arte raimondiana è scarsamente documentata. Tuttavia proprio in quel periodo vengono datate le sue repliche dalla *Vita della Vergine* e da altre incisioni sempre di Dürer, stilisticamente molto significative. In queste opere troviamo quelle ampie pieghe delle vesti che, in modo variato, ritornano anche nella *Grammatica.* Nel foglio con *Cristo si congeda dalla Madre* (B. 636), in particolare, Marcantonio raggiunge una delicatezza luministica che assomiglia a quella della *Grammatica* e che lascia percepire l'influsso veneziano. L'esecuzione di queste copie, perciò, deve essersi protratta dal 1504 circa al 1508. Anche la *Crocifissione* (B. 645) dovrebbe risalire a questo periodo. Si tratta di un lavoro poco conosciuto e di uno splendore insolito; è forse una riproduzione di un disegno perduto di Dürer oppure un modello di Marcantonio ad imitazione dello stile düreriano.

Assai più noto è il cosiddetto *Sogno di Raffaello* (n. 33), che però può essere ricollegato ad una opera perduta di Giorgione. Spesso, in incisioni di questo tipo, il tema non è sempre del tutto chiaro; in ogni caso forse il significato è meno rilevante del motivo artistico, costituito dal nudo muliebre giacente visto di fronte e da tergo. Il grandioso paesaggio degli Inferi sullo sfondo è nuovo nell'opera di Marcantonio e dimostra la sua capacità di adattamento a modelli per lui completamente inediti.

Quanto Marcantonio fosse aperto alle nuove tendenze è verificabile anche dai disegni di questo periodo veneziano. I fogli in questione sono pochi, presentano un'esecuzione rifinita come quelli provenienti dal libro di modelli di cui s'è detto. Il tratto è delicato ed aperto. Essi mostrano inoltre la splendente luminosità veneziana ed un tono lirico. Il capolavoro è rappresentato da tre fogli di Berlino (nn. 54, 55, fig. 46)[64] che raffigurano ancora la scelta del giovane sognatore tra la scienza rivolta al cielo e la tentazione legata alle cose terrene. La committenza umanistica anche qui è rimasta la stessa. La donna seduta con un globo celeste, un vaso ed un ramoscello si avvicina molto alla figura della *Grammatica*: queste affinità si riferiscono soprattutto all'espressione del viso, alle forme del corpo pienamente classicheggianti, alla struttura dal tratto morbido e luminoso. I due fogli che nel 1985 andarono all'asta da Sotheby's, e che ora si trovano negli Stati Uniti, sono opere un po' precedenti. Si tratta di due nudi: un giovane uomo ed una giovane donna (figg. 47, 48).[65] Il paesaggio attorno alla giovane si rifà alle prime stampe che, come abbiamo visto, furono riprese nel 1506. Ma le figure presentano una ben più matura collocazione spaziale e le loro proporzioni sono perfette. I contorni sono assai più aperti, al punto che talvolta posso-

64. Il terzo foglio è: *Figura femminile con giovane dormiente*, KdZ. 2370, penna marrone, mm. 168× 113.

65. *Giovane donna*, penna marrone, mm. 177× 94, *Giovane*, penna marrone, mm. 177× 94, Sotheby's, New York, 16. I, 1985, n. 243.

47

48

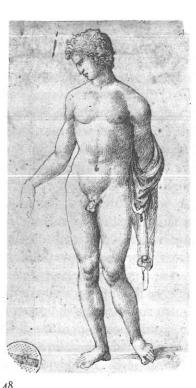



Fig. 47. M. Raimondi, *Giovane donna in piedi*, ubicazione sconosciuta.

Fig. 48. M. Raimondi, *Giovane uomo in piedi*, ubicazione sconosciuta.

no perfino scomparire. Queste caratteristiche si evidenziano ancora di piú in una libera ripresa dell'*Adamo* di Dürer, ora a Princeton (n. 52), opera che già Hind aveva attribuito a Marcantonio sul *passe-partout*. Questa morbida impostazione dei contorni caratterizza anche una raffigurazione di *Ercole al Bivio* presso Christies a Londra (n. 53). Ancora una volta è riconoscibile proprio in queste opere l'incisiva eredità bolognese e la relazione con Amico Aspertini, artista che disegnava spesso a puro contorno come in questo caso (n. 78). Il foglio della collezione Janos Scholz presenta una figura vista da tergo dal tratto particolarmente leggero: si tratta di un cavaliere (fig. 49),[66] probabilmente disegnato sempre in quel periodo.

Nel dicembre del 1508 fu portato a termine il famoso foglio di *Marte, Venere ed Amore* (n. 34). L'ideale giorgionesco della *Grammatica* è ancora molto forte: lo ritroviamo nella figura di donna che però presenta un portamento ed un gesto ricollegabili ad un antico prototipo, già conosciuto da Filippino Lippi e dal Mantegna. Marte, sebbene si rifaccia ancora al disegno giovanile di Oxford, trae chiara ispirazione dal *Torso del Belvedere*. Si è supposto che Marcantonio, per la realizzazione di questo foglio, possa aver rinfrescato la sua conoscenza dell'antico a Roma, dove in quel periodo si trovava anche Michelangelo, l'artista al quale molti autori fanno risalire il modello per la figura maschile.[67] Con questa stampa il Raimondi si avvicina ulteriormente agli antichi, compiendo un altro passo importante in direzione della comprensione del pieno

66. *Cavaliere visto di spalle*, penna marrone, mm. 184×86; K. Oberhuber - D. Walker, 1973, n. 43.

67. Come spiega Marzia Faietti, anche Michelangelo, però, poco tempo prima era a Bologna (scheda 34).

Fig. 49. M. Raimondi, *Cavaliere visto di spalle*, New York, Coll. Janos Scholz.

Rinascimento italiano. Ancora nel 1506 la sua arte era fortemente influenzata dagli ideali decorativi del Quattrocento nord-italiano, in particolare dallo splendore dello stile mantegnesco. Ciò è riscontrabile nel *Satiro ed una ninfa* (n. 25), mentre l'influsso esercitato dai Maestri del protoclassicismo, come Peregrino e Francesco Francia, si esprime particolarmente bene nel realismo dei dettagli di ?*Apollo, Giacinto e Amore* (n. 24). Studiando Giorgione, e forse già Michelangelo, e grazie ai più recenti stimoli provenienti dall'arte antica, egli realizza ora un nuovo stile classico: infatti le proporzioni e le forme ideali come pure una maggiore capacità di rendere il movimento, si accordano ora perfettamente tra loro all'interno di una rinnovata sensibilità per la natura. Per la grafica italiana *Marte, Venere ed Amore* rappresenta l'opera in grado di reggere il confronto con l'*Adamo ed Eva* di Dürer, incisione antecedente di quattro anni. Il successivo e decisivo passo nello stile classico del pieno Rinascimento avverrà sotto la direzione di Raffaello (n. 41) e grazie ad una accresciuta comprensione della scultura romana.

Gli stimoli esercitati da Michelangelo e dai classici appaiono anche in due altri fogli significativi: l'*Arrampicatore* da una figura del cartone della *Battaglia di Cascina* (n. 35) e la *Venere inginocchiata* (n. 36), da una statua attribuita a Doidalsas. In quest'ultima opera viene ripreso e riadattato il Cupido di *Marte, Venere ed Amore*, originariamente ispirato, tra l'altro, dal Verrocchio. Nell'*Arrampicatore* Marcantonio si avvale di uno stile semplice, caratterizzato da uno sfondo fortemente ridotto; nella Venere invece presenta uno stile più ricco, con un paesaggio liberamente desunto da Dürer. I forti contrasti ed i contorni accentuati dell'*Arrampicatore* dimostrano tuttavia una libertà di modellazione e di tratteggio, che senza l'influsso veneziano non si sarebbe potuta ottenere. Grazie all'intrinseca monumentalità ed alla forte spazialità delle figure, tutti e tre gli ultimi fogli menzionati superano le opere veneziane e danno vita, così, ad una nuova fase evolutiva dell'artista, durante la quale i valori della superficie vengono subordinati alla libera articolazione della figura nello spazio.

Due disegni forse si riconducono a questo periodo. Uno di questi, ad Ottawa (fig. 50),[68] presenta una *Satiressa posta davanti ad un'erma*, una figura tratta da un sarcofago oggi a Napoli che Marcantonio copierà completamente in un'incisione più tarda. Il secondo foglio raffigura un antico *Torso maschile* ed oggi si trova agli Uffizi (n. 56). Entrambe le opere lasciano percepire l'influsso della tecnica luministica veneziana, ma allo stesso tempo presentano anche una maggiore tensione e compiutezza della forma, che in quel periodo Marcantonio sviluppò in relazione a nuove impressioni artistiche.

Le linee fluenti descrivono il *Torso* così elegantemente (n. 56) che ci si deve chiedere se l'opera non rappresenti la fase successiva (o l'ultima) di quell'evoluzione iniziata a Bologna nel 1503/1504. Esso si avvicina già molto ad una raffigurazione di un'antica ninfa, rappresentata in

68. *Satiressa davanti a un'erma*, National Gallery of Canada, Inv. 14798, penna marrone, mm. 197×175; P. Meller, 1976, pp. 324-334, P.P. Bober - R. Rubinstein, 1986, p. 107, n. 70

Fig. 50. M. Raimondi, *Satiressa davanti ad un'erma*, Ottawa, National Gallery of Canada.

molte altre versioni, la prima delle quali si trova ora in una collezione privata a Cambridge (fig. 51),[69] riconducibile alla fine del primo periodo di Marcantonio e cioè al 1509/1510, quando, all'età di ventotto anni circa, entrò in contatto con Raffaello. È questo il momento in cui l'artista realizza in modo compiuto quello stile protoclassico, che poco tempo dopo, grazie all'influsso di Raffaello, muterà in uno stile classico maturo. La versione esposta degli Uffizi (n. 57) risale già a questo periodo di completa realizzazione classica e presenta di nuovo una mutata comprensione dell'intrinseca dinamica propria dell'antico prototipo, rintracciabile nella compatta fluidità delle sue forme, e del suo rapporto con la luce, che ora così lo anima. Allo stesso tempo anche il tratteggio si è semplificato ed il vigore conferitogli lo ha maggiormente evidenziato: si è così accentuata la plasticità della figura. Ma il tardo Marcantonio non è sempre cosí vivace, come si può verificare in un disegno ad Oxford raffigurante un *Apollo* sul recto ed una *Venere* sul verso (figg.

69. *Antica statua di una ninfa o Venere*, penna marrone, mm. 215×105; W.A. Sheard, 1978, n. 19.

Fig. 51. M. Raimondi, *Antica statua di una ninfa o Venere*, Cambridge (USA), Coll. privata.

52, 53),[70] che di sicuro si riconduce alla fase della sua maturità. Di questo stesso periodo è anche un'incisione incompiuta, con integrazioni a penna realizzate dallo stesso artista, recante sul verso uno schizzo: essa è oggi custodita a Stanford (figg. 54, 55).[71] Proprio le due figure sul verso mostrano la continuità, anche in opere mature, di quegli schizzi minori tipici del suo primo periodo. Naturalmente le forme sono ora caratterizzate da una plasticità più incisiva e compatta. In altra sede ho cercato di dimostrare come Marcantonio, una volta iniziata la stretta collaborazione con Raffaello, continuasse a realizzare opere da lui ideate. Comunque in questi casi egli ritorna a formati ridotti o composizioni semplici, come, ad esempio, la figura di Minerva nel foglio di Stanford. Particolarmente caratteristica è la piccola stampa divenuta famosa come l'*Uomo dalle due trombette*.[72] Si tratta, ancora una volta, di una tipica allegoria umanistica del lavoro e della fortuna che, secondo gli insegnamenti di un saggio, dovrebbero portare il giovane uomo alla gloria. Il linguaggio formale è di estrazione raffaellesca, ma i contenuti si riconducono ancora ai motivi cari alla cerchia umanistica bolognese. A che cosa servirono tali fogli, dai quali Marcantonio produsse sempre nuove versioni? Erano stati realizzati per libri di amicizia di studiosi in rapporto con lui, oppure erano doni per una specie di "consacrazione" giovanile, durante la quale il giovane studioso veniva spronato ad intraprendere l'università? Purtroppo conosciamo ancora poco gli usi, i costumi ed i rapporti sociali nell'ambito umanistico di quel periodo. Ad ogni modo le produzioni di Marcantonio ebbero un mercato di vendita. Non era nemmeno il solo. Infatti, molti altri incisori crearono allegorie simili ed i pittori, quadri analoghi. Anche a Nord delle Alpi esistettero prodotti affini.

L'incontro con Raffaello non avvenne subito ed in modo diretto. In un primo momento sembra che, a Roma, Marcantonio abbia seguito ancora la cerchia degli artisti quattrocenteschi, tra i quali emerge Jacopo Ripanda, il maestro bolognese che in quel periodo eseguì, su commissione, la più importante decorazione con temi desunti dalle storie romane: le sale capitoline. Da un modello di questo Maestro interpretato assai più classicamente Marcantonio creò l'opera finora più grande ed ambiziosa, il *Trionfo* (n. 37), un lavoro che presenta un'enorme quantità di figure e di dettagli in stile antiquario. Marcantonio in quel periodo era già stilisticamente più progredito del Ripanda. Per quanto concerne la tecnica, il foglio con *Orfeo e Euridice* (n. 40) presenta le stesse caratteristiche esecutive. Nel *Trionfo* troviamo, a destra, una testa che, ad esempio, corrisponde esattamente a quella dell'Orfeo, il cui corpo somiglia del resto a quello del personaggio posto al centro della rappresentazione trionfale, identificato tradizionalmente con Scipione.

L'Orfeo appartiene ad una nuova fase evolutiva di Marcantonio, da lui autonomamente iniziata, ma che prosegue sotto la direzione di Raffaello. Se il nostro calcolo è esatto, nel 1510 egli compiva ventotto anni.

70. *Apollo*, penna marrone, mm. 262×151, sul *verso: Venere*, penna marrone; K.T. Parker, 1956, n. 628; P.P. Bober – R. Rubinstein, 1986, p. 77, n. 35b. Un'altra *Venere* all'Albertina, che era stata da me pubblicata (1970), rientra maggiormente, secondo la mia opinione attuale, nella cerchia di Raffaello; vedi anche P.P. Bober – R. Rubinstein, 1986, p. 62, n. 17a e p. 61, n. 15. Un disegno da una statua di un *Gladiatore*, a Copenaghen, penna marrone, box 4, n. 4a, è forse del periodo romano di Marcantonio: vedi P.P. Bober – R. Rubinstein, 1986, p. 74, n. 30a.

71. *La riconciliazione di Minerva e Cupido*, B. XIV, 212, 393, incisione su rame incompiuta, aggiunte a penna, mm. 205×115, sul *verso. Uomo con giavellotto, putto volante*, penna marrone; I.H. Shoemaker – E. Broun 1981, n. 42.

72. B. 356, P. 217, D. 181.

52

53

Fig. 52. M. Raimondi, *Apollo* (r.), Oxford, Ashmolean Museum

Fig. 53. M. Raimondi, *Venere* (v.), Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 54. M. Raimondi, *La riconciliazione di Minerva e Cupido*, Stanford, University Art Gallery and Museum.

Fig. 55. M. Raimondi, *Uomo con giavellotto; Putto in volo* (v.), Stanford, University Art Gallery and Museum.

54

55

Ora egli instaura un nuovo rapporto con la luce e con lo spazio. In questo periodo, la relazione tra la superficie degli elementi figurativi e la loro ambientazione nello spazio circostante, raggiunge il suo apice stilistico. A questo punto Luca di Leida prende perciò il posto di Dürer come nuovo modello di Marcantonio. Paragonate alle opere di questo periodo, le incisioni realizzate fino a questo momento appaiono piatte e statiche: esse presentano un solo punto di vista che conduce direttamente in profondità. Ora invece lo sguardo scivola di più sul foglio e l'assimmetria concorre a generare una maggiore mobilità degli elementi plastici. Ciò appare chiaro nell'*Orfeo*. Questa tendenza è già stata accennata nel *Trionfo* dove si manifesta, soprattutto, nello studio della luce. Sicuramente l'incisione rappresenta, però, un'opera di transizione, alla quale il Maestro lavorò durante il suo ventottesimo anno e fino dopo il suo ventinovesimo. In essa alcune figure, simili alla *Venere inginocchiata* (n. 36), risultano ancora statiche; altre, come s'è detto, hanno già acquisito la plasticità dell'*Orfeo*.

È interessante notare che Marcantonio, proprio all'inizio della sua carriera romana, si volge ancora a considerare invenzioni iconografiche presenti nelle sue opere giovanili. Diversi altri fogli, creati proprio tra il 1509/1510, prendono spunto da schizzi ancora precedenti: è questo il caso della rappresentazione delle *Fatiche di Ercole* (n. 39), che si rifà a modelli mantegneschi. Nella realizzazione di quest'opera Marcantonio forse collaborò proprio con un discepolo della scuola del Mantegna, Giovanni Antonio da Brescia. Anche i quattro fogli con la raffigurazione di eroi romani (n. 38) presentano caratteristiche arcaizzanti e nel loro stile antiquario degli inizi del Cinquecento si rifanno alle prime idee del Ripanda o di Marcantonio. Questo è uno stile che nel 1509, comunque, continuò a prosperare a Roma e a Bologna come pure in molti altri centri. Per il momento, quindi, Marcantonio si colloca al di fuori della corte papale.

Il periodo successivo è rappresentato ancora da un capolavoro, questa volta realizzato da un modello di Raffaello: la *Lucrezia* (n. 41). Quest'opera è già molto più progredita tecnicamente dell'*Orfeo ed Euridice* e forse anche degli *Arrampicatori* del 1510 (B. 487), che furono tratti dal cartone con *La battaglia di Cascina* di Michelangelo, dove il nuovo stile pittorico ispirato da Luca di Leida raggiunge, per la prima volta, la perfezione. Anche nel caso della *Lucrezia* lo sfondo è stato copiato dall'olandese e viene illuminato per mezzo di delicatissimi punti. La figura però è ancora determinata da un contorno relativamente forte e non presenta i tratteggi ampi e lunghi, propri del periodo successivo, caratterizzanti lo stile cioè, che in mostra possiamo riscontrare nell'*Apollo del Belvedere* (n. 42). Solo ora la statua del Dio riprodotta fedelmente può apparire nella sua giusta dignità. Marcantonio ha così raggiunto ciò che si era riproposto di ottenere col suo capolavoro giovanile dell'*Allegoria della vita umana* (n. 8). Qui egli può anche riprende-

re l'astratto fondo a tratteggio, caratteristico del primo periodo, accennando tuttavia alla spazialità, in questo caso della nicchia nella quale l'antica statua era stata esposta.

Anche la *Lucrezia* è una realizzazione informata ai primi ideali umanistici, una statua che è animata da una vitalità dinamica e da una capacità espressiva, collocata secondo una chiara prospettiva davanti ad un'architettura anticheggiante ed accanto ad una sorta di altare con un'iscrizione greca ed elementi decorativi desunti dall'antico. In confronto alla chiara articolazione di questo corpo, la *Grammatica* appare quasi pesante; paragonata alla sua imponenza ed alla libertà spaziale del suo gesto inoltre sembra ancora molto legata ad una visione di superficie. L'espressione genericamente lirica della figura allegorica del periodo veneziano si concreta qui in una specifica espressione di dolore. Rispetto all'*Orfeo ed Euridice* la figura presenta maggior nitidezza, eleganza e maestosità, caratteristiche che Marcantonio ha compreso grazie al modello del suo nuovo Maestro, Raffaello. Il Raimondi in breve tempo deve essersi inserito talmente bene nella bottega dell'Urbinate, che questi poteva considerare le incisioni come proprie opere grafiche. In questo modo, Marcantonio si sottomette ad una personalità artistica a lui superiore e diviene così il più grande Maestro dell'arte grafica del pieno Rinascimento romano. All'ideale umanistico bolognese, così, si sostituisce l'ideale romano, che con l'aiuto del Raimondi conquisterà l'Europa intera.

Avvertenza per la lettura delle schede

Gli strumenti di catalogazione adottati per le stampe sono indicati in ogni scheda subito dopo la datazione, con le seguenti sigle:

B. = A. Bartsch, 18 ed. cons. 1854-70
P. = J.D. Passavant, 1860-64
D. = H. Delaborde, 1887
H. = A.M. Hind, 1938-48 e 1936 (per i nielli)
Blum = A. Blum, 1950

Per lo svolgimento bibliografico degli autori sopra menzionati si veda la *Bibliografia.* La citazione di tali strumenti nelle schede è limitata, come di consueto, all'indicazione del volume, della pagina e del numero, qualora essi servano ad individuare stampe di incisori non presenti in mostra, ma richiamati per confronto; nelle note invece recano l'indicazione dell'anno, come le altre opere citate, qualora assolvano a funzioni bibliografiche e non di mero riferimento repertoriale. Infine, accanto ad ognuno di questi strumenti vi è l'indicazione dello stato da loro individuato, relativamente l'esemplare in mostra.

I disegni recano, subito dopo la datazione, il riferimento all'eventuale catalogo a stampa riguardante i disegni del Museo di appartenenza.

Per le stampe ed i disegni della Graphische Sammlung Albertina si è adottata la sigla « HB » per indicare la provenienza dalla Hofbibliothek Savoia; mentre per i nielli la voce « Albertina » si riferisce alla provenienza dal Duca Albert von Sachsen-Teschen.

I disegni recano spesso, accanto al nome del collezionista presso cui essi si trovavano, l'indicazione dello strumento adottato per l'identificazione della marca: F. Lugt, 1921; 1956 (anche questo autore è svolto per esteso in *Bibliografia*).

A parte i nielli per i quali esiste una *Introduzione* nella quale si dà particolareggiatamente conto della loro origine e delle caratteristiche tecniche, la tecnica delle stampe non è menzionata in ogni singola scheda, al contrario di quanto avviene per i disegni, in quanto essa corrisponde nella quasi totalità dei casi a bulini. Ancora di bulino si deve parlare per l'incisione esposta di Marcello Fogolino (n. 73), anche se la sua tecnica, come è stato osservato, raggiunge effetti simili a quelli della punta secca; mentre non è improbabile l'esecuzione ad acquaforte per la sola stampa alla scheda n. 74, come osservava il Passavant (ma i dubbi che rimangono a questo proposito vengono sottolineati dal fatto che Hind non accolse questa indicazione).

Le schede contrassegnate da un asterisco si riferiscono ad opere esposte solo a Bologna.

Con due asterischi, si sono contrassegnate invece quelle opere che saranno esposte solo all'Albertina di Vienna.

Le riproduzioni delle opere esposte sono state eseguite, ove possibile, in rapporto di 1:1 con le dimensioni degli originali. Negli altri casi si è sempre proceduto « per riduzione » al fine di evitare di restituire riproduzioni di dimensioni maggiori degli originali.

I.
Orfeo ed Euridice
(c. 1500-1503)
B. 282; P. 189; D. 132, I stato
mm 130×100
Vienna, Albertina, inv. 1970/470,
Provenienza: J. Grünling (Lugt 1463);
HB x, 2, p. 91

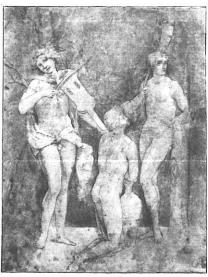
Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 30-31; Calabi, 1922, pp. 28-30; Pittaluga, s.d., (ma 1930), pp. 131-132; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Foratti, 1938, p. 11; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. 1.

L'incisione, sulla quale manca una bibliografia recente, viene ritenuta concordemente opera giovanile. In particolare, Delaborde ne precisa i termini cronologici tra la fine del 1505, anno a cui risale la prima stampa datata di Marcantonio (*Piramo e Tisbe*, 19) e gli inizi del 1506, prima cioè dell'? *Apollo e Giacinto* (n. 24) che reca la data 9 aprile 1506; De Witt la colloca intorno al 1505, mentre la Pittaluga ne anticipa l'esecuzione a prima di quell'anno ed il Foratti propende per una datazione ancora più precoce dal momento che ne rileva affinità con la produzione dei nielli (sfondo righettato; elementi sommari del paesaggio).

Per quanto riguarda il modello disegnativo, l'ipotesi del Delaborde a favore del Mantegna viene particolarmente ripresa dalla Jebens, che pur non soffermandosi a considerare la paternità del disegno preparatorio, ne sottolinea i caratteri a suo avviso accentuatamente mantegneschi con precisi riferimenti a dipinti del pittore (il *Parnaso* e il *Calvario* del Louvre; la *Madonna di San Zeno* a Verona). Questa conoscenza di opere del Mantegna da parte di Marcantonio sarebbe stata possibile, secondo la studiosa, a causa di una sosta a Mantova sulla strada per Venezia, poiché la stampa a suo parere fa parte tecnicamente di un gruppo di incisioni realizzate già nel 1506 all'epoca del viaggio veneziano. Il Petrucci (1937) ravvisava il primo spunto inventivo per l'Euridice nella figura a sinistra del *Giudizio di Paride* (n. 67) ascritto al Francia (Vienna, Albertina), mentre ancora la Jebens puntualizzava affinità tra Orfeo ed il suonatore a sinistra nel foglio con *Le costellazioni* attribuito a cerchia del Francia, sempre all'Albertina. Per la Pittaluga l'influenza del Francia non è tanto manifesta, mentre si deve parlare di influssi diversi (fiorentini, padovani, tedeschi predüreriani) che non costituiscono rapporti diretti, bensì un'esteriore affinità di risultati.

Delaborde segnala due stati: il primo, privo di monogramma, il secondo con monogramma. All'Albertina esiste un esemplare ritoccato, non descritto (inv. 1970/471).

Le caratteristiche tecniche della stampa (il tratteggio piuttosto rado; i colpi di bulino non molto lunghi e solo lievemente ricurvi) fanno propendere per una datazione assai precoce, certamente precedente al 1505. Le figure non possiedono ancora una precisa plasticità (solo nelle parti più oscure, come nella gamba destra di Euridice, il tratteggio incrociato rafforza i valori tridimensionali) e si staccano dal fondo soprattutto per l'incisività della linea di contorno. Nonostante la presenza di un piano di appoggio reso in profondità la scena produce effetti, come è stato notato, propri di un bassorilievo.

Lo stile tecnico ricorda assai da vicino quello dei nielli di Peregrino da Cesena. Del resto, l'andamento della tunica e la posizione delle gambe di Euridice rimandano ad un personaggio al centro del niello attribuito a Peregrino (Blum, 26, 118) con *Artaserse che riceve la testa di Ciro* (nello stesso niello la figura di spalle è strettamente affine al Cristo della *Discesa al Limbo* di Marcantonio, n. 13).

F. Francia (cerchia di), *Le costellazioni*, Vienna, Albertina.

In questa prima fase dell'attività del Raimondi, dunque, si può verificare una stretta vicinanza mentale al Francia e alla sua cerchia (anche se il *Giudizio di Paride* è con ogni probabilità successivo alla stampa) per quanto riguarda l'elaborazione dei temi iconografici, nonché ai nielli di area emiliana per il linguaggio tecnico.

Il tema di *Orfeo che libera Euridice*, ripreso anche più tardi (n. 40), è rappresentato senza alcuna enfasi drammatica al contrario di quanto avviene in opere pittoriche (Signorelli nella cappella Brizio del Duomo di Orvieto), ma piuttosto con una disposizione idillica che nulla concede alla drammaticità dell'episodio (la presenza dell'Inferno da cui Euridice viene sottratta si registra con evidenza drammatica anche nella produzione di maiolica «istoriata», come ad esempio in un piatto al Museo Correr).[1] La corona d'alloro sul capo di Orfeo rimanda ad un passo della *fabu-*

la narrata dal Poliziano in cui si fa riferimento ad alcuni versi, adattati, dagli *Amori* di Ovidio[2] (e proprio a Bologna nel 1494 venne pubblicata l'*editio princeps* delle *Stanze* e dell'*Orfeo*, a cura di Alessandro Sarti).[3]

1. G. Papagni, s.d., p. 42, tav. 34.
2. Si veda in particolare il verso 302 nell'edizione delle poesie italiane del Poliziano a cura di S. Orlando, 1976, p. 123.
3. S. Orlando, 1976, p. 12.

2.
La ninfa scoperta da un satiro
(c. 1501-1503)
B. 285; P. 180; D. 138
mm 150×130
Vienna, Albertina, inv. 1970/472
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 25-26; Foratti, 1938, pp. 8-9.

L'invenzione del tema spetta allo stesso Marcantonio secondo Passavant e Delaborde (mentre il Bartsch la riteneva di un maestro sconosciuto) e l'esecuzione viene collocata unanimemente nei suoi anni giovanili, denunciando un metodo di lavoro tipico dei nielli.

La Jebens vi scorge affinità con fogli incisi nella cerchia del Mantegna (peraltro non indicati) concludendo che a Bologna come a Mantova la rappresentazione delle ninfe e dei satiri era piuttosto diffusa, mentre a Firenze lo stesso tema si registrava più frequentemente in placchette e medaglie. Foratti, accettando l'ipotesi della Jebens, proponeva una derivazione della stampa da uno schizzo del Mantegna per Isabella d'Este (infatti, lo studioso, equivocando un riferimento tematico avanzato da Jebens, asseriva che lo spunto inventivo poteva essere desunto dal gruppo in primo piano del *Regno di Como* del Costa al Louvre). Ancora il Foratti, seguendo l'autrice tedesca, confrontava la figura femminile con quelle presenti nel *Giudizio di Paride* (n. 14).

Al di là dei riferimenti generici avanzati sopra, l'opera del Raimondi si inserisce all'interno di quel filone tematico costituito dalla ninfa scoperta da un satiro o da satiri analizzato dal Meiss soprattutto in area veneziana all'inizio del Cinquecento.[1] Marcantonio potrebbe aver elaborato autonomamente l'invenzione, che da un lato riflette nella ninfa lo stile del Francia e dall'altro sembra trarre ispirazione da modelli antichi, sia pure fortemente interpretati. Non è un caso che Passavant colleghi la nostra incisione con *Pan ed una baccante* (VI, 44-45, 289) che fu eseguita nello stesso periodo e che riflette un particolare, assai variato, del sarcofago con la *Processione trionfale di Bacco ed Arianna* del British Museum.[2] Il gesto della giovane, piuttosto equivoco (si tratta di una posizione assunta durante il sonno o più verosimilmente di una difesa?) viene riproposto da Marcantonio nel disegno allegorico conservato a Torino (n. 50). La presenza del putto con l'uccello richiama li *Ercole al bivio* di Dürer (B. VII, 86-87, 73) e sottolinea l'interpretazione in chiave erotica del soggetto.[3]

Lo sfondo a tratteggio incrociato, la forte accentuazione delle linee di contorno ed il lavoro del bulino (che nel tentativo di conferire plasticità alle figure si rivela assai disordinato ed asistematico) denunciano un'esecuzione assai precoce forse in stretta concomitanza con gli esordi nella bottega del Francia quale orafo e comunque assai prima del 1505 (datazione di *Piramo e Tisbe*, n. 19).

L'esemplare di Vienna presenta tracce di un precedente utilizzo della matrice: sono infatti visibili in alto, a destra e a sinistra, i contorni di due gambe, rovesciate rispetto alla attuale raffigurazione.

1. M. Meiss, 1976, p. 212 e segg. Due stampe in particolare lo studioso analizza in questo contesto: *La metamorfosi di Amymone* di G. Mocetto e la *Ninfa dormiente e due satiri* di Benedetto Montagna.

2. Per la storia e l'elenco delle desunzioni dal sarcofago, particolarmente fortunato in area bolognese, si veda: P.P. Bober- R. Rubinstein, 1986, pp. 116-119, n. 83. Si confronti, inoltre, in questo catalogo, il n. 26.

3. M. Meiss, nello studio citato, rileva come spesso queste raffigurazioni mostrino l'amore carnale sottomesso ad un potere superiore. Non sembra, tuttavia, questo il caso della nostra stampa. Lo strumento in primo piano a sinistra non è stato identificato.

M. Raimondi, *Pan ed una baccante*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

3.
Allegoria del Tempo (già *La giovane donna fra due uomini*)

(c. 1501-1503)
B. 399; P. 235; D. 159
mm 280×205
Vienna, Albertina, inv. 1971/405
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 28-30; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, pp. 9-10; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. VII; Dubois-Reymond, 1978, p. 18.

Passavant e Delaborde, dopo il silenzio del Bartsch ed accettando un'indicazione di Heinecken, riconobbero nel Mantegna l'autore del disegno preparatorio per l'incisione. La Jebens, invece, istituì un rapporto assai stretto con alcuni dipinti del Signorelli ed in particolare con *La scuola di Pan*, già a Berlino, tanto da supporre che Marcantonio fosse venuto a conoscenza di uno schizzo preparatorio o del dipinto medesimo, forse veduto in un viaggio fiorentino antecedente il 1508 (anno in cui generalmente lo si colloca, ma si veda al proposito il n. 35). Successivamente il Foratti negò, correttamente, tale rapporto ed il Petrucci preferì vedervi uno di quei lavori compositi caratterizzanti lo stile di Marcantonio sin dagli esordi, in cui elementi dalla statuaria antica venivano accostati a spunti di altri autori o a personali rielaborazioni.

Lo studioso propendeva inoltre per una datazione assai precoce, mentre Jebens e De Witt indicavano nel 1505 l'anno di esecuzione; la prima in particolare riteneva la stampa realizzata all'epoca del viaggio verso Venezia, per la finezza del modellato e la corretta conduzione delle linee. La studiosa, inoltre, ravvisava un'analogia grafica nel modo di raffigurare la schiena con *Il bagno degli uomini* di Dürer (B. VII, 144, 128).

All'interno del *corpus* di disegni ascritti a Marcantonio in questo catalogo esiste un foglio che presenta notevoli affinità tipologiche con la figura di destra, ora conservato alla Pierpont Morgan Library:[1] questo fatto conferma la possibilità che lo stesso Raimondi abbia elaborato l'invenzione attingendo peraltro anche elementi dall'antico. Infatti, pur non essendo stato reperito un modello (la Dubois-Reymond pensava genericamente a rilievi trionfali), tuttavia, il chitone che lascia scoperto un seno nella donna al centro richiama la raffigurazione delle Amazzoni, il cui gusto poteva essere stato introdotto a Bologna da Aspertini (che nel Wolfegg Codex riprodusse sarcofagi di *Amazonomachie*).[2] Anche il vecchio a sinistra richiama tipologicamente un foglio del Raimondi recentemente comparso sul mercato. L'esecuzione della stampa si colloca senza dubbio in un periodo antecedente il 1505, perché se confrontata con *Piramo e Tisbe* di quell'anno (n. 19), essa presenta una minore abilità bulinistica. Inoltre la costruzione spaziale è assai incerta (anziché svilupparsi in profondità il paesaggio sembra ribaltato in avanti, come si può vedere dalla prospettiva della strada che si apre tra il nudo a sinistra e la giovane donna) e le figure, benché delineate con attenzione plastica, si stagliano rigidamente contro lo sfondo (alcuni passaggi in particolare, come lo snodo della testa del vecchio e del braccio alzato della donna, denotano quella mancanza di effetti tridimensionali che Marcantonio verrà sempre più acquisendo, grazie al progressivo assorbimento del linguaggio grafico düreriano). Una datazione intorno al 1501-1503 sembra la più probabile per questa stampa, la cui lettura iconologica presenta diversi problemi. Heinecken vi aveva individuato la raffigurazione di *Ercole al bivio*: una stampa giovanile del Robetta presenta qualche analogia con la nostra, ma in realtà si tratta di semplici affinità formali e d'altro canto, anche in quel caso l'identificazione del soggetto non è chiara.[3] Il titolo proposto dal Delaborde, *L'Eloquenza, la Filosofia, la Scienza*, non fu adeguatamente motivato dallo studioso che voleva vedervi l'omaggio di un bolognese alla sua città (sullo sfondo sono rappresentate le due torri della Garisenda e degli Asinelli, simbolo di Bologna), rinomato centro universitario per studi scientifici e letterari. Nel vecchio, in particolare, Delaborde scorgeva la personificazione della *Filosofia* o della *Logica*.[4] Mi sembra più probabile che la stampa alluda ad un'allegoria del tempo (si trovano qui raffigurate le tre generazioni attraverso il bambino, la coppia e il vecchio) sottolineata in particolare dal nudo a destra che reca in mano un drago che si morde la coda, emblema del Tempo che distrugge ogni cosa, come si può riscontrare nella raffigurazione di *Chronico* del Maestro dei Tarocchi.[5] La figura centrale introduce un elemento dialettico rispetto al rapido fuggire del tempo affidato alla corona di edera simboleggiante l'immortalità.

1. Per l'analisi del disegno si veda il saggio di K. Oberhuber in questo catalogo. Il foglio reca un'attribuzione tradizionale a scuola ferrarese (I, 93c). Un altro disegno conservato a Bayonne (J. Bean, 1960, n. 226r, classificato come Italia del Nord, verso il 1500) presenta qualche analogia con la stessa figura della stampa, anche se in questo caso la posizione è piuttosto diversa. Affinità si riscontrano anche nel nudo di destra del niello H. 193 (n. 106).

2. G. Schweikart, 1986, pp. 66, 67, 69, 81, figg. 9-10, 16.

3. P. Bellini, 1973, p. 83, n. 35; M.J. Zucker, 1984, p. 565, n. 038.

4. Nessuno dei tre personaggi ha attributi

AM

che possano dar ragione all'interpretazione proposta dal Delaborde. Non è stato identificato lo strumento tenuto dal bambino.

5. Si veda quanto scritto da J.A. Levenson, 1973, p. 126, n. 45 dove è riprodotto il *Chronico* del Maestro della serie E dei Tarocchi. Anche la *Logica* (che Delaborde voleva raffigurata dal vecchio) reca in mano un serpente (ricordiamo che il serpente ed il drago sono simboli talora interscambiabili), ma in realtà in questo caso esso non si morde la coda (J.A. Levenson 1973, p. 116, n. 36).

4.
? Allegoria della musica **(già *Apollo e le tre Grazie*)**
(c. 1502-1504)
B. 398; P. 234; D. 109
mm 282 × 205
abrasioni diffuse
Vienna, Albertina, inv. 1971/404
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 16-17; Calabi, 1922, pp. 30-31; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 131-133; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, pp. 3-17; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. VI; Dubois-Reymond, 1978, p. 18.

Bartsch non accettava l'ipotesi secondo cui il Mantegna sarebbe stato l'esecutore del disegno preparatorio, mentre Passavant e Delaborde avanzavano il nome di Jacopo Francia (negato poi da Foratti) sulla base di affinità riscontrabili, a loro parere, in sue opere quali *Bacco ed il suo corteo* e la *Cleopatra* (nn. 83, 84). Quest'ultima è assai vicina, secondo la Jebens, al modellato delle figure di Marcantonio, anche se fu realizzata dal Francia solo in seguito. La studiosa, invece, ravvisa nell'Apollo una desunzione dal Paride disegnato da Francesco Francia (Vienna, Albertina, n. 67), riferimento valido anche per il Petrucci e per la Pittaluga che scorge in Francesco l'ispiratore della stampa.

Delaborde e Jebens credono, inoltre, di individuare nel gruppo di alberi a destra, verso il centro, riferimenti a Dürer, che invece Pittaluga nega, sia sul piano morfologico che su quello tecnico, finendo per datare la stampa in un periodo anteriore al 1505, anno in cui sono evidenti gli influssi dal tedesco (*Piramo e Tisbe*, n. 19). Anche per Petrucci l'esecuzione di *Apollo* risale al primo periodo bolognese del Raimondi, mentre De Witt è propenso a collocarla nel 1505 circa e Calabi anche dopo ? *Apollo e Giacinto* (n. 24), che è del 1506, per la sicurezza del bulino e la capacità di modellare correttamente le figure.

Nell'ambito dei disegni ascrivibili al periodo bolognese di Marcantonio, non mancano alcuni fogli che dimostrano affinità stilistiche ed analogie formali con le figure della stampa, tanto da far supporre che il disegno preparatorio sia da ascriversi a Marcantonio (il cui metodo di lavoro basato sullo studio individuale dei singoli elementi di cui si compone un'«invenzione» costituisce una costante prerogativa sin dagli inizi). In particolare, K. Oberhuber richiama per l'Apollo un foglio conservato a Bayonne (si noti soprattutto la parte inferiore del corpo) ed ancora nella stessa collezione, ricorda un altro disegno che, almeno nell'inclinazione della testa e nel gesto dell'indice rivolto verso l'alto, è simile alla seconda nuda da destra.[1] Si potrebbe inoltre aggiungere che la torsione della schiena della figura a sinistra non è molto lontana da quella del Mercurio nel disegno più tardo conservato a Torino (n. 50). Abbiamo così un gruppo di fogli, che sia pure con ogni probabilità connessi a diversi contesti, documentano tuttavia la genesi autografa di un'invenzione, oltre che il modo di lavorare di Marcantonio. In ogni caso, lo stile in cui sono trattate le due nude di destra e l'Apollo riflette certamente Francesco Francia e testimonia degli esordi bolognesi presso di lui; così è valido il riferimento al *Giudizio di Paride* dell'Albertina, per la disposizione delle figure e l'impaginazione spaziale della scena. Tuttavia, il disegno franciano forse seguì la stampa, incisa prima del 1505 come testimoniano i tratti di bulino ancora piuttosto rigidi e rafforzati da incroci a perpendicolo, nonché la difficoltà di integrare le figure al paesaggio circostante.

È probabile che la rappresentazione mitologica di *Apollo e le tre Grazie* sottenda in questo caso un'allegoria morale connessa al tema della musica. Apollo, con la lira da braccio, potrebbe simboleggiare la musica spirituale, cui si contrapporrebbero le due Grazie con strumenti a fiato (le cui connotazioni dionisiache sono note).[2] La terza figura femminile, con lo specchio e l'indice sollevato, simboleggia forse la *Verità*[3] cui spetterebbe il compito di commentare la superiorità della musica spirituale di Apollo (nella quale forse è da vedere la raffigurazione della *musica instrumentalis* corrispondente nel pensiero ficiniano al primo grado di quella contemplazione interiore che porta alla coscienza superiore di un'armonia universale).[4] La stampa, inoltre, potrebbe anche riflettere la passione per la musica, nota tra artisti, poeti e membri della famiglia Bentivoglio (si veda il n. 65).

L'ispirazione all'antica di questo concerto, già sottolineata dalla Jebens e dalla Dubois-Reymond, è particolarmente palese nella *Verità*, che si ricollega alla Venere Cnidia di Prassitele.[5]

1. J. Bean, 1960, rispettivamente nn. 232 e 230, come di anonimo del Nord Italia, c. 1500. Per la loro analisi si rimanda al saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo.

2. A questo proposito si veda quanto scrive E. Winternitz (1982, p. 139, nota 11) relativamente alla *Ninfa e il Satiro* del Raimondi, n. 25 L'elmo su cui poggia il piede Apollo potrebbe alludere al potere pacificatore della musica spirituale.

3. La *Nuda Veritas* è spesso raffigurata con uno specchio; in questo caso l'atteggiamento della mano ricorda quello della *Verità* dipinta dal Botticelli nella sua *Calunnia di Apelle* (Firenze, Uffizi).

4. A. Chastel, 1964, p. 197 e segg. Si osservi che nel foglio di Bayonne, n. 230, la figura, che indica verso l'alto come la *Verità*, reca nell'altra mano uno strumento musicale.

5. Si veda in particolare la posizione delle ginocchia confrontandola con la *Venus Pudica* di Monaco, pubblicata da P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 61, n. 14. E. Pogany-Balás (1984, p. 46), a proposito di alcune figure di Leonardo in cui il gesto della mano è simile a quello della nostra *Verità*, asseriva che esse sono probabilmente da mettere in relazione con la colossale mano di marmo del Campidoglio, appartenente alla statua di Costantino.

5.
L'uomo che si esamina una ferita al piede

(c. 1502-1504)
B. 465; P. VI, 91, 136 (allievi anonimi di Marcantonio); D. dub. 44
mm 177 × 110
lacune nel bordo superiore ed inferiore e lungo il lato destro, nonché nel bordo superiore sinistro
Vienna, Albertina, inv. 1971/420
Provenienza: Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Thode, 1881, p. 24, n. 11; Jebens, 1912, pp. 18-19; Foratti, 1938, p. 6; Petrucci, 1938, p. 417, nota 5; Dubois-Reymond, 1978, p. 18.

Passavant descriveva la stampa tra le opere degli allievi anonimi di Marcantonio, mentre Delaborde, pur ritenendo il disegno di alcuni particolari, quali la testa, tipico del primo stile del Raimondi, dubitava dell'autografia, soprattutto a causa della conduzione del bulino. Per Bartsch, invece, seguito da tutti gli altri autori che in tempi diversi si sono occupati della stampa, essa è sicuramente da ascriversi a Marcantonio, il quale si sarebbe ispirato non già al cartone di Pisa di Michelangelo (come voleva Heinecken), ma allo *Spinario* (Roma, Palazzo dei Conservatori) come avanzavano Passavant e Petrucci o ad una sardonica conservata a Firenze che il Thode metteva in relazione anche con il niello già ascritto a Nicoletto da Modena (questa opinione fu seguita dalla Jebens, da Foratti e dalla Dubois-Reymond). Recentemente l'Albricci proponeva, ma senza fondamento, una derivazione dalla *Venere che si asciuga un piede* (B. XIV, 224, 297) che a sua volta si sarebbe ispirata alla *Venus spinaria* degli Uffizi o ad un dipinto di Raffaello per la Stufetta del Cardinal Bibbiena.[1]

Una placchetta conservata a Berlino deriverebbe, secondo la Jebens, dalla nostra stampa.

Dal punto di vista tecnico non sono condivisibili le riserve espresse da Passavant e da Delaborde circa l'autografia, poiché la stampa si inserisce senza difficoltà all'interno del *corpus* di Marcantonio in una fase già consapevole della tecnica düreriana. Il trattamento dello sfondo a tratteggi diagonali ricorda quello dell'*Allegoria dell'occasio* (n. 6),[2] anch'essa eseguita con una tecnica più avanzata rispetto quella delle prime incisioni (nn. 1-2).

Il modello antico è sicuramente da ravvisarsi nello *Spinario*.[3] Confrontando la stampa con il niello già ascritto a Nicoletto, si può verificare come quest'ultimo sia più aderente al bronzo del Palazzo dei Conservatori nella posizione del piede appoggiato per terra, nel modo in cui la mano impugna l'altro piede (tra l'altro nel Raimondi la ferita è visibilmente sul dorso), nella foggia dei capelli. Tuttavia, anche in esso il braccio è teso e non ripiegato come nell'originale: questo scarto ha probabilmente indotto Zucker a ravvisare un modello più diretto per il niello in antiche gemme, come già aveva proposto il Thode per la stampa di Marcantonio.[4]

L'attribuzione del niello al Francia avanzata dal Dutuit è soltanto ipotetica; un'esecuzione bolognese del medesimo sarebbe tuttavia non priva di interesse in quanto esso in tal caso costituirebbe un sicuro precedente per la stampa di Marcantonio.[5]

All'Albertina si conserva (It., 17, vol. II su M. Raimondi, p. 27, n. 122) una copia non descritta, priva di puntinato lungo il corpo e del tratteggio orizzontale nello sfondo della roccia a sinistra.

1. G. Albricci, 1983, p. 41. Una tale derivazione è improponibile in quanto la stampa

citata risale al soggiorno romano di Marcantonio e quindi fu realizzata successivamente. Inoltre, il motivo iconografico non è così aderente, come invece suggeriva l'Abricci; per una storia delle derivazioni rinascimentali della *Ninfa 'alla Spina'* degli Uffizi si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 97-98, n. 61. K. Oberhuber (1984, p. 335) ritiene, invece, che la *Venere che si asciuga un piede* sia stata incisa sulla base di un disegno di Raffaello simile ad un nudo oggi nel Museo di Cleveland che servì come studio per la *Madonna della sedia* del 1513. Una sicura derivazione dalla *Stufetta* del Cardinal Bibbiena ricorre in una stampa di Marco da Ravenna, la *Venere Spinaria*, per l'analisi della quale si rimanda a: Shoemaker (1981, p. 186, n. 63) e a R. Harprath (in Roma, 1984, p. 206, n. 79).

2. Una correlazione con questa stampa veniva già istituita dalla Jebens, mentre Petrucci rintracciava piuttosto affinità con il *S. Sebastiano* (B. XIV, 97, 109).

3. P.P. Bober e R. Rubinstein (1986, pp. 235-236, n. 203) non esitano ad inserire la stampa tra le rappresentazioni dello *Spinario*.

4. M.J. Zucker, 1984, pp. 28-29, n. 013: l'autore fa riferimento alla gemma presente in S. Reinach, 1895, tav. 57, n. 39 (n. 5).

5. Per un'interpretazione iconologica dello *Spinario* si legga quanto scrive Panofsky (ed. it., 1971, p. 110).

6.
Allegoria dell'Occasio (già *l'Uomo che mostra un'ascia ad una donna)*

(c. 1502-1504)
B. 380; P. 229; D. 170
mm 175 × 120
Londra, British Museum, inv. 1973. V. 9
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 18-19; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, p. 6; Petrucci, 1964, p. 20.

Assai poco indagata dalla bibliografia sul Raimondi, la stampa venne forse realizzata su di un disegno dello stesso Marcantonio, risalente all'epoca in cui egli lavorava col Francia, secondo il Passavant. Per la Jebens Marcantonio si sarebbe invece ispirato ad una scultura, peraltro non individuata.

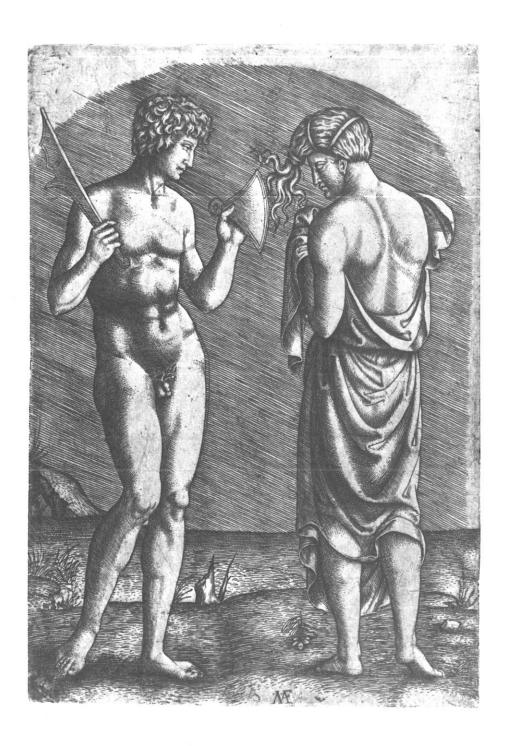
L'interpretazione iconografica proposta da Heinecken, secondo cui l'incisione raffigurerebbe *Adamo che mostra ad Eva la necessità di lavorare*, venne accolta in seguito dal Bartsch, dal Passavant, dalla Jebens e dal Foratti e respinta dal Delaborde che, altrettanto improbabilmente, vi scorse l'illustrazione di un passo della Genesi (4,22). Infatti Marcantonio, per lo studioso francese, intese presentare il personaggio biblico di Tubalcain, costruttore di ogni specie di arnesi di rame e di ferro, e della sorella Naama, della stirpe di Caino.

Una datazione giovanile viene avanzata concordemente: in particolare, la Jebens scorge nella modellazione dell'uomo e nell'abito della donna riferimenti rispettivamente al giovane con la fiaccola e alla donna a destra nell'*Allegoria della vita umana* (n. 8).

Il trattamento dello sfondo a linee diagonali si avvicina a quello dell'*Uomo che si esamina una ferita al piede* (n. 5): entrambe le stampe denunciano la continuazione da parte di Marcantonio di modi niellistici che avevano caratterizzato le primissime opere (nn. 1-2), innestati ora su di un linguaggio tecnico e stilistico più evoluto. Come già asseriva il Passavant, l'invenzione risale con ogni probabilità allo stesso incisore: nel verso di un disegno conservato a Francoforte Marcantonio disegna due gambe le cui proporzioni richiamano strettamente quelle del nudo maschile (anche se risulta variata la posizione delle ginocchia).[1] Del resto, possono riscontrarsi analogie anche tra le nostre due figure (in particolare nel taglio dei profili) e i due fogli con studi maschile e femminile (disegnati dopo la stampa) comparsi recentemente nel mercato antiquario (Sotheby's, New York, 15 gennaio 1985).

Il Cristo e l'Adamo nella *Discesa al Limbo* (n. 13) mostrano come il Raimondi abbia successivamente rielaborato il modello costituito dalla disposizione frontale e di spalle di due figure la cui contrapposizione dialettica è ribadita dall'alternanza tra figura nuda e figura drappeggiata.

Le letture iconografiche, ugualmente inaccettabili, avanzate da Heinecken e da Delaborde senza puntuali riferimenti, devono dare luogo piuttosto ad un'interpretazione iconologica. Nella donna, con la caratteristica acconciatura dei capelli terminanti con un ciuffo in avanti, è sicuramente riconoscibile l'*Occasio*. Gli strumenti da taglio tenuti in mano dall'uomo potrebbero assolvere alla stessa funzione del rasoio, elemento iconografico consueto dell'Occasione, col quale essa tronca ogni ostacolo al raggiungimento degli obiettivi.

1. Per l'attribuzione del disegno a Marcantonio si veda il saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo. Il foglio venne ascritto a Marco Zoppo da E. Ruhmer, 1966, pp. 64-65, nn. 39, 46.

7.
Allegoria della Prudenza e della Fortezza (già *il Benevolo e l'Invidioso)*

(c. 1503-1504)
B. 385; P. 231; D. 165
mm 210 × 146
Londra, British Museum, inv. 1973. V. 70
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Jebens, 1912, p. 19; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, p. 7; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. VIII.

Dopo il silenzio del Bartsch e del Passavant, Delaborde, seguito da De Witt, propose di individuare nel Francia l'esecutore del disegno preparatorio dell'incisione per la quale, inoltre, avanzava una lettura iconologica scorgendovi la raffigurazione della *Benevolenza* (il giovane a sinistra) e dell'*Invidia* (il nudo di destra).[1]

Per la Jebens il modellato anatomico delle due figure non è pensabile senza precisi influssi del Signorelli (determinanti a suo avviso anche in un'altra opera, l'*Allegoria del Tempo*, n. 3), mentre il manto gettato sulle spalle del nudo di destra farebbe pensare al Mantegna. La studiosa inoltre propose una datazione assai precoce, prima del 1505, seguita dal Petrucci che elencò l'incisione all'interno di un piccolo nucleo di opere in cui sarebbero da individuare gli esordi bolognesi del Raimondi.

Nata sotto l'influsso del Francia (innegabile soprattutto nel giovane di sinistra che si richiama non solo tipologicamente a figure del Raibolini), la stampa potrebbe anche rappresentare un'elaborazione autografa del Raimondi, sulla base di invenzioni del maestro, quali ad esempio i due nudi nel disegno con i *Musici* di Vienna (n. 65). L'uomo a destra sembra riflettere uno sviluppo intermedio tra il nudo di profilo della Pierpont Morgan Library e quello di schiena del Fogg Museum, entrambi disegnati da Marcantonio a qualche distanza di tempo tra loro.[2]

La conduzione del bulino presenta una tessitura a trame larghe ed insieme una schematizzazione quasi geometrica dei muscoli e dell'anatomia abbastanza desueta in Marcantonio anche se non inputabile al Signorelli, come voleva la Jebens.[3] Non è da escludersi che essa derivi da un'assimilazione personale di alcuni tra i bulini di Dürer, in particolare della seconda metà degli anni novanta o poco oltre, come *La coppia rustica* o la *Vergine col Bambino e S. Anna*, in cui le figure, delineate da tratti essenziali e piuttosto radi, campeggiano contro uno sfondo lasciato intenzionalmente bianco.[4]

È assai probabile una datazione successiva all'*Allegoria del Tempo* dove la figura a destra, collegabile al disegno della Pierpont Morgan Library, denota una minore sicurezza plastica e spaziale. L'interpretazione iconologica fornita dal Delaborde non è soddisfacente: gli attributi dell'uomo a sinistra (lo specchio; i due serpenti) inducono a ritenerlo piuttosto una raffigurazione della *Prudenza*.[5] Il giovane compagno potrebbe essere, come rileva K. Oberhuber, una personificazione della *Fortezza*: l'albero in tal caso sostituirebbe la colonna cui spesso tale Virtù si appoggia, come nella più tarda raffigurazione dello stesso Raimondi (B. XVI, 286, 375).[6]

Avremmo così riunito in un unico contesto due Virtù Cardinali personificate da nudi di ispirazione all'antica secondo un gusto riscontrabile anche in altre stampe del Raimondi, come ad esempio l'*Allegoria della vita umana* (n. 8).

1. La lettura del Delaborde non si basava in realtà su di una precisa interpretazione degli attributi, ma piuttosto su di un'interpretazione psicologica delle figure: in ogni caso essa costituisce il primo tentativo di decodificazione del significato iconologico della stampa, dopo il silenzio del Bartsch e del Passavant e a seguito dell'erronea interpretazione dell'Heinecken (riportata dallo stesso Delaborde) che vi scorgeva *Adamo ed Eva*.

2. Per la lettura stilistica e l'analisi cronologica dei due disegni si veda il saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo. Per il foglio Fogg si confronti quanto scrive Folds in Cambridge 1974, pp. 14-15, n. 5.

3. Si veda in particolare il riferimento avanzato dalla studiosa tra il nudo di fronte nella stampa e l'altro, anch'esso frontale, nel disegno del Signorelli raffigurante *Anfinomo e Anapio coi loro genitori* conservato a Berlino (riprodotto in: P. Dreyer, 1979, n. 10).

4. Si veda quanto scritto da W.L. Strauss a proposito delle due incisioni düreriane (1976-1977, rispettivamente a p. 56, n. 16 e a p. 100, n. 32). Occorre ricordare che Bartsch attribuì a Marcantonio una copia in controparte da un bulino di Dürer appartenente a questo gruppo (*Tre contadini in conversazione*, B. VII, 97-98, 86), che tuttavia venne ascritto da L. Meszaros (in *Vorbild Dürer*, 1978, p. 48, n. 29) ad un anonimo copista della cerchia di G. Campagnola. Un altro bulino düreriano nello stesso stile, ossia *L'oste e la cuoca* (B. VII, 97, 84) viene inserito da Passavant (seguito dal Delaborde) tra le copie del Raimondi dal tedesco (P. VI, 48, 308).

5. Tale interpretazione è proposta, sia pure dubitativamente, anche nel settore dedicato alla *Secular Iconography* nella Photographic Collection del Warburg Institute.

6. Per la riproduzione fotografica si veda: K. Oberhuber, 1978, vol. 27. Le foglie dell'albero su cui poggia il giovane nella nostra stampa assomigliano troppo genericamente a foglie di quercia perché in esse si possa vedere raffigurato intenzionalmente questo albero, associato spesso alla *Fortezza*. La posizione delle gambe del giovane richiama forse modelli antichi: si veda, ad esempio, quella del Bacco nella stampa di J. Francia (n. 83).

8.
Allegoria della vita umana
(c. 1503-1504)
B. 360; P. 219; D. 160
mm 270×375
Vienna, Albertina, inv. 1971/367
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 17-18; Oberheide, 1933, p. 88; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, p. 6; Petrucci, 1964, p. 20; Oberhuber, 1966, p. 86, n. 103; De Witt, 1968, n. IX; Pogány-Balás, 1970, pp. 133 e segg.; G. Dubois-Reymond, 1978, p. 18; Pogány-Balás, 1984, pp. 71, 99 nota 10.

Bartsch non si pronunciava circa l'autore del disegno per l'incisione, mentre Passavant avanzava il nome del Francia, seguito dal Delaborde, che tuttavia proponeva anche Timoteo Viti, come per *Il giudizio di Paride* (n. 14) e per *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15).

La Jebens scorgeva nella donna con i due bambini a destra un collegamento con la *Raccolta della manna* di Ercole dei Roberti (Londra, National Gallery), da cui essa poteva essere desunta forse insieme al portatore di anfora alla sinistra. Per il De Witt è invece il Raimondi, sia pure influenzato dal Francia, l'autore del disegno preparatorio.

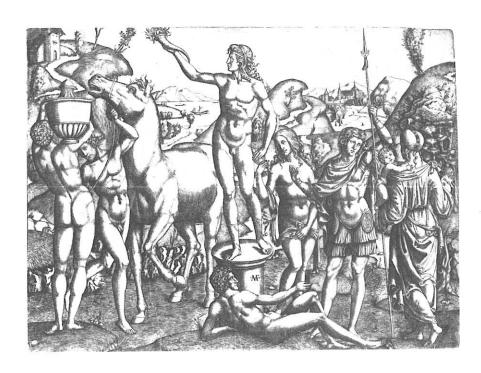
Tutti concordano relativamente ad una datazione giovanile anticipata da Pogány-Balás (1984) agli anni 1503-04 per l'assenza, a suo parere, di influssi düreriani, ravvisati invece da Oberhuber, nel paesaggio e nel modellato.

Fu la Jebens per prima ad affacciare una lettura dei complessi rapporti con l'antico presenti nell'*Allegoria*: il giovane con la fiaccola deriverebbe dall'*Apollo Belvedere*, mentre l'uomo con l'anfora e quello che trattiene le briglie del cavallo si ricondurrebbero ai *Dioscuri*. Per Petrucci (1937, 30) il giovane sul piedistallo, invece, si ricollegherebbe, dalla cintola in giù, al nudo con la cornucopia nel *Baccanale con la botte di vino* del Mantegna, mentre Pogány-Balás lo accosta anche all'*Adamo ed Eva* inciso da Dürer nel 1504 alla cui base, a suo avviso, sono da collocarsi i *Dioscuri* e non l'*Apollo Belvedere*, come generalmente si ritiene. La studiosa, inoltre, rintracciava, nel nudo in primo piano, una derivazione dall'uomo sdraiato nel sarcofago con Dionisio a Grottaferrata e, nella donna con uno specchio, una desunzione dalla *Venere* a Budapest del Costa (dipinta in realtà assai dopo la stampa),[1] a sua volta ispirata dalla *Venus Felix* del Belvedere.

Un'interpretazione iconologica del soggetto venne avanzata da K. Oberhuber che scorgeva la raffigurazione della *Carità* (la donna coi due bambini), della *Fortezza* (il guerriero), della *Prudenza* (la nuda con lo specchio) e della *Temperanza* (il portatore di anfora e forse anche l'uomo che trattiene il cavallo, spesso simboleggiante il desiderio). Il giovane sullo zoccolo recherebbe la fiaccola della vita, mentre il vecchio ai suoi piedi starebbe ad indicare la Virtù.

Il processo inventivo della stampa fu senza dubbio assai elaborato per la ricchezza di figure, la complessità dei significati, la presenza di prototipi antichi disparati, ma non c'è dubbio che esso spettò unicamente al Raimondi anche se influenzato in taluni casi da altri artisti (certamente Ercole dei Roberti, per la donna ammantata e con copricapo a destra, interpretato con uno stile franciano). Alla base del giovane con la fiaccola si pone un disegno autografo come l'*Apollo* conservato a Bayonne, mentre il nudo che tiene le briglie e l'uomo con il vaso presentano qualche relazione con altri due fogli nella stessa collezione, rispettivamente il *Sansone* (visto dal davanti) e l'*Uomo con un serpente*. Nessuno di questi studi può dirsi preparatorio, ma è indubbio che il loro stile, come la posizione delle figure, si riconnettano alla stampa. L'impaginazione spaziale è articolata e piuttosto matura: i singoli elementi figurativi raggiungono un effetto unitario nel loro calcolato disporsi in profondità secondo due linee diagonali che non convergono; così, l'apparente simmetria, costituita dall'aggregarsi delle figure intorno ad un perno centrale (il giovane con la fiaccola) è in realtà incrinata al suo interno da variazioni sia pure minime (lo stesso si verifica nel paesaggio). Inoltre, il bulino è consapevole della lezione düreriana che conferisce plasticità ai nudi. Un'esecuzione tra il 1503 e il 1504 sembra convincente. L'*Apollo Belvedere* fornisce indubbiamente il prototipo antico, assai rielaborato, per il giovane al centro, mentre la donna con lo specchio si avvicina a prototipi franciani elaborati su modelli antichi, anche se non immediatamente decodificabili.[2] La figura sdraiata del sarcofago di Grottaferrata presenta, come voleva Pogány-Balás, qualche analogia nella torsione della schiena con il nudo disteso, così come la posizione della testa del cavallo trattenuto da un uomo nello stesso sarcofago potrebbe ricordare quella del nostro. La forte rielaborazione rispetto al modello caratterizza del resto l'abituale approccio di Marcantonio alle sue fonti figurative. D'altro canto, il nudo disteso riconduce anche alla personificazione del Campo Marzio nell'*Apoteosi di Sabina* (Roma, Palazzo dei Conservatori) che Aspertini disegnò nel Wolfegg Codex, con alcune piccole varianti, rispetto al prototipo, che lo avvicinano alla stampa.

L'interpretazione iconologica fornita da Oberhuber suggerisce stimolanti piste di ricerca. In particolare, il giovane che trattiene il cavallo richiama la più tarda allegoria della Pru-

L. Costa, *Venere*, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

denza inserita dal Bonasone nelle sue *Symbolicarum Quaestionum* (Lib. IIII, Symb. CXVII).[3] Nonostante le figure siano sette ed accanto ad alcune Virtù Cardinali compaia anche una Virtù Teologale (la Carità), difficilmente ci troviamo di fronte ad una raffigurazione completa di tali Virtù (mancano infatti attributi decisivi per l'individuazione delle Virtù mancanti ed il nudo a destra, insieme al giovane con la fiaccola, risultano di non facile comprensione). Isolando il giovane (la cui fiaccola potrebbe veramente simboleggiare la vita umana) dalle altre figure, otteniamo forse coppie di Vizi e Virtù contrapposte: la Temperanza al Desiderio (se si considera l'impeto del cavallo); la Carità alla Lussuria (Venere con lo specchio assume anche questo significato), mentre la Fortezza dovrebbe trovare il proprio antagonista nell'uomo disteso (che però rimane di difficile interpretazione).

È più probabile che esso costituisca una figura che in qualche modo commenta il significato allegorico della composizione, come già si è detto.

Quest'ultima, infine, nasce dall'aggregazione di singole figure allegoriche (non ancora sottoposte a quel processo di codificazione presente nei successivi trattati di iconologia) che danno luogo ad una più complessa allegoria (delle Virtù necessarie alla vita dell'uomo o delle contraddizioni cui essa è sottoposta) per la quale è opportuno mantenere il titolo tradizionale di *Allegoria della Vita umana*.

1. Identificata da P. Tosetti Grandi (1984, p. 217) con la *Venere* dipinta per il re di Francia (lettere dal 20 aprile al 30 novembre 1518).

2. Lo stile costesco ravvisato dalla Pogány-Balás (secondo cui Marcantonio avrebbe potuto attingere anche ad un disegno del Costa dalla *Venus Felix*) è presente, piuttosto, nel nudo sul piedistallo, nonché nell'*Apollo* di Bayonne e nel *Nudo femminile* (Sotheby's, London 6 luglio 1987, p. 28, n. 19). È invece condivisibile il raffronto con il nudo düreriano nella *Tentazione del pigro* (B. VII, 91, 76).

3. Si veda la riproduzione in: S. Massari, II, 1983, p. 139.

9.

Il Battesimo di Cristo

(c. 1503-1504)

B. 22, I stato P., v, 201, I (incisioni su rame di F. Francia), I stato; D. 14, I stato

mm 293×220

qualche macchia, soprattutto verso il centro

Vienna, Albertina, inv. 1970/273

Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

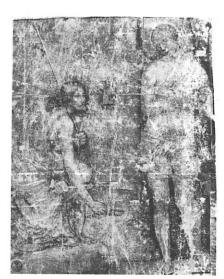
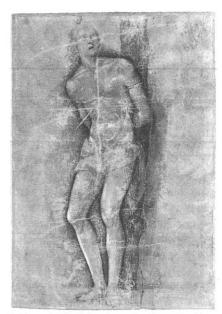
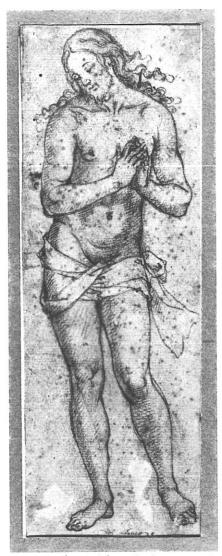
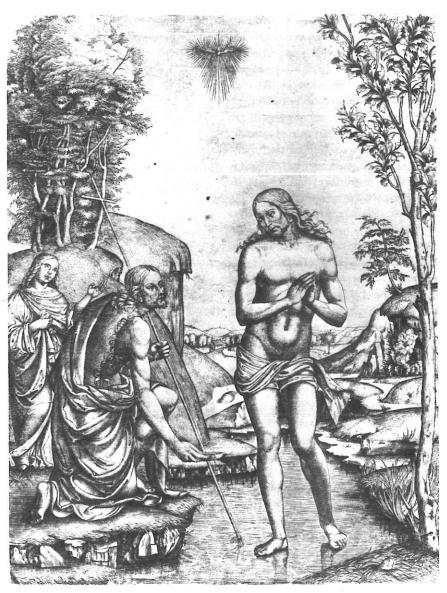
Bibliografia: Calvi, 1812, pp. 10-11; Zani, xxv, 1821, pp. 119-120; Fischel, 1868, p. 3 e segg.; Kristeller, 1907, p. 199 e segg.; Jebens, 1912, pp. 13-14; Lipparini, 1913, p. 16; Hind, 1913, pp. 251-252; Calabi, 1922, p. 30; Foratti, 1938, p. 5; Hind, v, 1948, p. 228, n. 1; Oberhuber, 1966, pp. 86-87, n. 104; De Witt, 1968, n. XII; Oberhuber, 1984, p. 335 e nota 24 a p. 342.

L'attribuzione della stampa oscillò in passato tra F. Francia e Marcantonio (a favore del Raibolini si espressero Calvi, Passavant, Fischel e Lipparini), per poi assestarsi definitivamente sotto il nome di Marcantonio. Tuttavia, ancora nel 1948, Hind, pur dichiarandosi a favore della paternità raimondiana, vi rintracciava uno stile più vigoroso rispetto a quello delle sue prime incisioni. Una posizione del tutto personale era stata espressa dallo Zani, per il quale il *Battesimo* spetterebbe al monogrammista IF di cui egli parlò diffusamente a proposito dell'incisione con *Cristo in casa di Simone Fariseo* (B. XIV, 29, 23), assegnata in seguito da Hind a Jacopo Francia,[1] ma dallo Zani (che la distingueva dalle stampe a suo avviso autografe di Jacopo) ritenuta di Gerolamo Fagioli.

Delaborde per primo individuò nel dipinto omonimo del Francia ora ad Hampton Court il modello per l'incisione, precisato a seguito dal Kristeller nel disegno preparatorio per il quadro, conservato agli Uffizi.

Per quanto riguarda la cronologia, alla datazione precocissima proposta dalla Jebens, che cataloga il *Battesimo* al primo posto delle stampe bolognesi di Marcantonio, segue una diversa indicazione del Calabi, secondo cui essa verrebbe dopo opere datate rispettivamente 1505 e 1506, come *Piramo e Tisbe* (n. 19) ed ? *Apollo, Giacinto ed Amore* (n. 24).

Il Bartsch segnala due stati: il primo senza l'aureola intorno alla testa di Cristo; il secondo, interamente ritoccato da altra mano, che vi ha aggiunto l'aureola; ha prolungato i raggi che circondano lo Spirito Santo, ha ricoperto la gamba destra di Gesù di tratti perpendicolari estendentesi dal polpaccio sino alla caviglia.

Se riguardo l'autografia raimondiana non esistono più dubbi, occorre invece formulare alcune considerazioni relative al rapporto della stampa con il dipinto ed il disegno del Raibolini sopra citati, nonché la sua datazione. Come recentemente notava Oberhuber (1984), il Raimondi utilizzò anche a Bologna (dove tuttavia incise prevalentemente dai suoi disegni) studi preparatori per dipinti, come più tardi avvenne a Roma; in questo caso il foglio degli Uffizi del Raibolini, come voleva Kristeller. Quando Marcantonio realizzò il *Battesimo* (che per il sapiente uso del bulino e la più matura integrazione delle figure nello spazio rispetto a stampe antecedenti sembra collocarsi intorno al 1503-1504), il Raibolini aveva da tempo completato il dipinto datato esattamente dal Venturi dopo il 1490.[2] Se si confronta, infatti, il disegno degli Uffizi con quello di Berlino preparatorio per il S. Sebastiano della Pala Felicini della Pinacoteca di Bologna (che la più recente bibliografia ritiene eseguita nel 1490 circa), non è difficile scorgervi analoghe caratteristiche stilistiche.[3] Il *Battesimo* dovette dunque risalire agli inizi di quell'ultimo de-

F. Francia, *Battesimo di Cristo*, Firenze, Uffizi.

F. Francia, *S. Sebastiano*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

F. Francia, (copia da), *Studio di Cristo*, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schloss Museum.

cennio del secolo che vede il Francia assai operoso e felicemente impegnato nella sua personale elaborazione di un linguaggio protoclassico che procede in parallelo, ma in maniera indipendente, rispetto a quello promosso da artisti coevi toscani ed umbri. In particolare, dal punto di vista iconografico, la sua versione del tema si distingue da quella del Perugino nella Cappella Sistina, a causa della figura inginocchiata del Battista. Del resto ancora nel 1509, nel dipinto ora a Dresda, il Francia si manterrà fedele alla sua invenzione, come lo fu il Perugino nelle sue diverse redazioni del soggetto ugualmente derivanti dal prototipo della Sistina. Marcantonio, dunque, incise a distanza di più di una decina di anni il *Battesimo* del Francia utilizzando per le due figure principali il disegno preparatorio. Allo stato attuale non si conoscono altri fogli autografi del Raibolini che costituiscano una fase intermedia tra lo studio degli Uffizi e la redazione dipinta; pertanto si può ipotizzare che il

Raimondi prestò attenzione anche a quest'ultima, operando una selezione che lo indusse a tralasciare uno dei due angeli alle spalle del Battista e le figurine nello sfondo. Dall'analisi delle stampe catalogate in precedenza è emerso un metodo di lavoro caratterizzato dalla elaborazione indipendente delle singole parti che costituiscono un insieme, la cui unitarietà viene garantita dall'ambientazione paesistica: in questo caso è innegabile che l'armoniosa ed equilibrata calibratura spaziale, in cui si innestano, come citazioni di un vocabolario ormai consueto, morfologie düreriane, sia imputabile al Francia. Su questa base Marcantonio sarebbe pervenuto alla sua composizione finale desumendo il Cristo ed il Battista dal disegno degli Uffizi e l'angelo dal dipinto o da uno studio del Francia non sopravvissuto.

K. Oberhuber (1984) ricorda un disegno conservato a Weimar, vicino per alcuni aspetti all'incisione e per altri al dipinto, ma al contempo diverso da entrambi, ritenendolo una probabile copia da un disegno perduto del Raibolini per la figura del Cristo.

1. A.M. Hind, v, p. 234, n. 13.

2. A. Venturi, vii, parte iii, 1914, p. 866. Il Lipparini (1913, p. 32) lo aveva collocato erroneamente in epoca anteriore al 1483.

3. Per il disegno di Berlino si veda: P. Dreyer, 1979, n. 15. Sulla Pala Felicini sono intervenuti recentemente: R. Rossi-Manaresi - J. Bentini, 1983, pp. 395-409 (che ipotizzano, sulla scorta di considerazioni tecniche, due interventi a distanza di tempo da parte del Francia sul medesimo dipinto, la cui prima redazione si attesta sul 1490) e C. Volpe, 1984, p. 281 (che rifiutando la scritta moderna «1494» apposta sul dipinto, ne accetta la datazione vasariana del 1490 e ipotizza successive ridipinture. Val la pena di ricordare che il Venturi riteneva la data 1494 ritrascritta sulla base di quella originaria, manomessa a favore del 1490 dopo la proposta del Vasari).

10.

S. Caterina d'Alessandria e S. Lucia

(c. 1503-1504)
B. 121; P., v, 202, 3 (sotto Francesco Francia); D. 95
mm 281 × 210
i due angoli inferiori arrotondati
Vienna, Albertina, inv. 1970/340
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Calabi, 1922, pp. 30-31; Hind, V, 1948, p. 228, n. 3 (tra le stampe attribuite a Francesco Francia).

F. Francia, *Studio di Santi*, Firenze, Uffizi.

Passata sotto silenzio nella più recente bibliografia raimondiana, la stampa venne ascritta al Francia dal Passavant, mentre Hind, che pure la collocava tra le incisioni ritenute del Raibolini, propendeva per un'esecuzione del giovane Marcantonio. Quest'ultimo era stato già indicato dal Bartsch, seguito dal Delaborde, come l'autore della stampa ispirato da un disegno del Francia, suo maestro. Calabi, accettandone l'autografia, propose una datazione piuttosto avanzata nell'ambito dell'attività giovanile, dopo *Piramo e Tisbe* (n. 19) e persino a seguito di ? *Apollo, Giacinto e Amore* (n. 24), rispettivamente datate 1505 e 1506, a causa di una certa abilità nell'uso del bulino e della capacità di caratterizzare la fisionomia dei personaggi. Fu il Kristeller, che attribuiva l'incisione a Jacopo Francia, ad individuare il riferimento al dipinto del padre già a Berlino, con la *Madonna in gloria col Bambino e Santi*,

I due stati segnalati da Bartsch e da Delaborde (senza e con il monogramma) sulla scorta di un'indicazione di Heinecken, non trovano riscontro negli esemplari visionati da Hind.[1]

Non c'è ragione di dubitare dell'autografia del Raimondi che la stampa documenta in un momento non molto lontano dal *Giudizio di Paride* (n. 14), dove il trattamento del terreno e la conduzione del bulino nelle figure risultano analoghi. In questo caso conosciamo il modello costituito dal dipinto ora distrutto proveniente dalla chiesa di S. Cecilia a Modena che il Francia datò 1502 o 1504 (la lettura dell'anno fu sempre controversa).[2] Agli Uffizi esiste un disegno preparatorio del Raibolini per le tre figure centrali dei Santi, in cui sono appunto comprese le due figure della stampa. In essa tuttavia Marcantonio ha operato alcune varianti che la differenziano sia dal dipinto che dal disegno preparatorio: egli, infatti, incide in controparte le due figure e sostituisce S. Lucia a S. Dorotea, modificandone l'attributo nella mano destra e l'inclinazione dello sguardo, rivolto verso il basso e non in direzione dello spettatore. Inoltre, mentre nel dipinto (ed anche nel disegno) le due Sante sono accostate tra loro, nella stampa esse risultano distanziate e ciò in ragione di un principio di simmetria bilaterale della composizione (ribadito

anche dai due alberi dello sfondo) che Marcantonio vuole salvaguardare, pur estrapolando dal semicerchio dei Santi in primo piano nel dipinto soltanto due figure. Oltre alle varianti già rilevate, ci sono altre buone ragioni per ritenere che il foglio degli Uffizi non costituì l'immediato modello per la stampa, anche se la conduzione fine del bulino sembra ispirarsi al tratteggio delicato e minuto della penna del Raibolini. All'altezza della testa di S. Lucia è visibile un pentimento: in un primo tempo Marcantonio aveva disegnato una palma come nel dipinto (e non del foglio degli Uffizi), poi cancellata e sostituita dal piattino con gli occhi. Dunque, o il Raimondi attinse al dipinto, oppure occorre pensare ad un altro disegno del Francia connesso alla sua genesi; ma è più probabile la prima ipotesi, confermata tra l'altro dalla fedeltà ad alcuni dettagli dell'opera dipinta nella acconciatura.[3]

Qualunque sia stata la datazione di quest'ultima, la stampa venne probabilmente incisa a seguito della sua esecuzione, come dimostra lo sviluppo tecnico raggiunto dal Raimondi nel 1503-1504 (nn. 7-9).

Più o meno nello stesso tempo il bolognese si ispirò di nuovo ad un dipinto del maestro: nel suo *Battesimo di Cristo* (n. 9) tuttavia le figure principali sono riprodotte nello stesso senso e al di là di alcune selezioni e varianti operate rispetto al modello, il riferimento ad esso è di assoluta evidenza. In questa stampa, invece, sembra che il Raimondi abbia preferito non creare strettissimi legami con l'opera dipinta. Estrapolandone soltanto due figure in controparte e modificando l'iconografia (e quindi l'identità) di una, forse ha inteso rispondere alle precise richieste di una committenza. In ogni caso l'incisione è una testimonianza della fortuna incontrata dalle immagini devozionali franciane e

dell'intelligenza grafica con cui Marcantonio sa interpretare lo stile protoclassico del suo maestro.

1. A questi si può aggiungere l'esemplare conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi anch'esso privo di monogramma (G. Lambert-M. Oberthür, 1978, p. 20, n. 95, segnalano infatti un solo stato). Heinecken (1778, p. 303, n. 7) segnalava esemplari con il monogramma sul lato sinistro.

2. Nel catalogo dei dipinti del Museo di Berlino risalente al 1931 si dice che la data può essere interpretata come 1502 o 1504 (*Beschreibendes Verzeichnis*..., p. 171, n. 122). Ricordiamo per inciso che il Venturi (VII, parte III, 1914, p. 906) la interpretava come 1504, mentre il Williamson leggeva 1502 (1907, pp. 61-62).

3. La ciocca di capelli che scende sul davanti in S. Lucia è del tutto simile al quella del dipinto, mentre nel disegno è solo vagamente accennata. L'inclinazione dello sguardo è vicina a quella della S. Caterina nella pala del Raibolini al Kunsthistorisches Museum di Vienna (circa 1504): in questa figura si può scorgere in generale una certa vicinanza rispetto la nostra S. Lucia.

11.
L'adorazione dei pastori

(c. 1503-1504)
B. 16; P. 8; D. 7, I stato
mm 367 × 274
Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-101
Provenienza: acquistata dal col. J. W. Malcolm

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 21-22; Foratti, 1938, p. 6; Petrucci, 1938, p. 405; Davidson, 1954, p. 20 e segg.; De Witt, 1968, n. x; Cambridge 1974, p. 9, n. 1 a cura di Folds; Shoemaker, 1981, pp. 52-53, n. 1.

F. Francia, *L'Adorazione del Bambino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Bartsch, Passavant e Delaborde concordano nell'ipotizzare un disegno preparatorio del Francia, mentre Jebens individua il modello nell'*Adorazione del Bambino* realizzata nel 1499 dal Raibolini per la chiesa della Misericordia (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale).[1] Il riferimento, non recepito da Foratti che sosteneva la derivazione da un altro dipinto perduto del Francia, venne ripreso da Folds. Più recentemente la Shoemaker vi vide piuttosto un'opera composita costituita dall'assemblaggio di motivi diversi: oltre all'*Adorazione*, il pastore appoggiato al bastone richiamerebbe, a suo avviso, l'analoga figura nella *Natività* ancora del Raibolini nella Pinacoteca di Bologna.[2]

Il contatto con la cultura nordica ed in particolare con Dürer, avanzato per primo dal Delaborde per quanto riguarda il paesaggio, venne poi riproposto unanimemente[3] con la sola esclusione della Davidson per la quale l'assenza di influssi düreriani costituiva un elemento valido per la datazione della stampa prima del 1505, anno di esecuzione di *Piramo e Tisbe* (n. 19) dove è palese la conoscenza del linguaggio grafico del tedesco.

Rimasero senza seguito i riferimenti a Benedetto Montagna (incisione con *Agonia nell'orto*) e al Signorelli (affreschi di Orvieto) che rispettivamente Petrucci e la Jebens istituivano, peraltro senza fondate motivazioni, per il S. Giuseppe e le figure dei pastori.[4] Una desunzione dall'antico per il pastore in primo piano a sinistra venne formulata correttamente da Folds.[5]

Per Folds e Shoemaker la mancanza di effetti volumetrici convincenti, dovuti a linee di bulino piuttosto corte e non arrotondate, fa propendere per un'esecuzione anteriore a *Piramo e Tisbe* (come del resto aveva supposto la Davidson): nel 1504 (Shoemaker) o tra il 1504 e il 1505 (Folds). La ricchezza tonale della stampa induceva in particolare la Jebens a collocarla immediatamente prima di *Piramo*.

Delaborde individuò due stati caratterizzati il primo dall'assenza dell'aureola sulle teste della Sacra Famiglia, il secondo dalla sua aggiunta. È indubitabile l'influsso stilistico del Francia che fu certamente alla base dell'invenzione complessiva: i riferimenti avanzati alle due opere della Pinacoteca ed in particolare all'*Adorazione* sono sicuramente i più strin-

genti che si possano ora istituire sulla base dei dipinti superstiti del Raibolini che trattano questo tema. Ma, a ben guardare, essi puntualizzano una assimilazione di stilemi (panneggio di Maria) e di schemi compositivi (disposizione delle figure intorno al Bambino-perno della raffigurazione; rapporto dei personaggi con il paesaggio) caratteristici del protoclassicismo franciano. All'interno di questo linguaggio Marcantonio si muove con libertà assemblando suoi disegni ispirati direttamente dal Raibolini ed anche risalenti ad invenzioni autografe. Konrad Oberhuber ricorda a questo proposito un foglio con un pastore conservato a Bayonne[6] che presenta indubbie consonanze, nel motivo della gamba ripiegata, con l'analoga figura di sinistra; si potrebbe ancora confrontare un disegno allegorico di Berlino (n. 51) con il S. Giuseppe (analoga disposizione della parte inferiore del corpo). Particolari minori, come il modo con cui il Bambino è steso sul fasciatoio, esprimono attenzione ed insieme originalità rispetto al Francia.[7] Da questo punto di vista una rilevanza ancora maggiore è assunta dal pastore in primo piano. Questa figura è forse interamente autografa, come farebbe supporre il foglio di Bayonne che giustamente Oberhuber pone in relazione con un personaggio nel sarcofago di Oreste (Roma, Palazzo Giustiniani).[8] Le differenze della stampa rispetto il disegno inducono a ricercarne una diversa fonte antica: Pogány-Balás, parlando della figura in primo piano nella *Vendemmia* incisa da Marcantonio nel periodo romano e recante un'analoga disposizione delle gambe, ricorda il sarcofago di Marsya.[9] Si potrebbe anche pensare alla *Venere inginocchiata* che più tardi il Raimondi inciderà in una versione archeologicamente piuttosto fedele (n. 36), senza contare che alcuni elementi qualificanti l'inven-

F. Francia, *Natività, Infanzia e Passione di Cristo*, part., Bologna, Pinacoteca Nazionale.

7. Si confronti il Bambino nel dipinto del Francia con la *Natività* di cui alla nota 2. A proposito della presunta derivazione dal Perugino di tale iconografia presente anche in dipinti del Costa si veda: F. Bologna, 1984, pp. 263-275.

8. Per la storia del sarcofago si confronti: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 137-138, n. 106.

9. Il discorso, piuttosto complesso, della studiosa (1984, p. 68) si articola intorno ad una serie di affinità che la *Vendemmia* presenterebbe con altre opere per le quali Degenhart vide il sarcofago di Marsya come antico prototipo, mentre Hübner ricordava anche una figura dall'arco di Costantino.

10. Per la storia della statua e la bibliografia relativa, nonché la sua probabile conoscenza da parte del Ghirlandaio, si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, pp. 75-76, n. 33.

11. Si legga la scheda di chi scrive relativa al boccale di Ravenna, ove sono citate le altre maioliche, in F. Zurli-A.M. Iannucci, 1982, pp. 67-68, n. 10.

zione del pastore (come la gamba ripiegata e l'altra col piede disteso per terra ed il ginocchio rialzato, nonché lo sguardo rivolto verso l'alto) fanno anche pensare all'*Arrotino* (Firenze, Uffizi).[10]

Una datazione nel corso del 1503-1504 colloca giustamente la stampa a conclusione di una prima fase giovanile soprattutto a causa di una maggiore sicurezza nell'impianto spaziale e di una più approfondita comprensione dei valori chiaroscurali (può servire di confronto la precedente *Allegoria del tempo*, 3, richiamata dalla Jebens per analogie a suo avviso istituibili tra il nostro pastore al centro ed il vecchio sulla sinistra in quella stampa, entrambi riconducibili tipologicamente ad una *Figura appoggiata ad un bastone* comparsa recentemente sul mercato).

L'*Adorazione* costituì il modello per diverse maioliche cinquecentesche di ambito faentino, tra cui un boccale databile tra il 1535-40 ca del Museo Nazionale di Ravenna.[11]

1. Si confronti: A. Emiliani, 1967, p. 199, n. 102.

2. A. Emiliani, 1967, p. 200, n. 103.

3. La Jebens scorgeva anche (ma senza fondamento) un riferimento ad Hugo van der Goes (oltre che al Signorelli) per il pastore in piedi a sinistra; Folds individuava nel gruppo centrale di alberi una derivazione dalla düreriana *Sacra Famiglia con la libellula.*

4. Petrucci, erroneamente, ascriveva a Bartolomeo, anziché a Benedetto, l'*Agonia nell'orto* (per la quale si veda: J.L. Sheehan, 1973, p. 316, n. 125).

5. Lo studioso faceva riferimento in particolare a due gemme romane pubblicate da Richter, 1971, nn. 5 e 7.

6. Per l'analisi del disegno si rimanda al saggio dello stesso studioso in questo catalogo.

12.

S. Giorgio e il drago

(c. 1504-1505)
B. 98, I stato; P. 42; D. 89
mm 220 × 300
Vienna, Albertina, inv. 1970/321
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 19-21; Hind, 1913, p. 251; Pittaluga s.d., (ma 1930), pp. 36-37; Petrucci, 1937, 31 p. 39; Foratti, 1938, p. 5; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. v...; Bologna 1985, p. 161, n. 12, a cura di Sambo.

Passavant, seguito da Delaborde, Pittaluga ed altri, ritiene Marcantonio l'autore della composizione nella quale ravvisa influssi del Francia e di Dürer. Jebens, dopo aver rimandato al *S. Giorgio* del Raibolini nella Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma, riscontra affinità con il Mantegna (in particolare, la figura della principessa a suo avviso riconduce alla Musa all'estrema sinistra nel *Parnaso* del Louvre). Il rapporto con Dürer viene ulteriormente sottolineato da Hind (Marcantonio avrebbe attinto prestiti nel paesaggio dal *Mostro marino* e da *Ercole al bivio*) e dalla Pittaluga che pone cronologicamente la stampa dopo l'? *Apollo, Giacinto e Amore* (n. 24), datato 9 aprile 1506, in cui sono assai palesi la derivazioni tecniche dal tedesco. Ad una datazione più precoce sembra invece alludere Hind, quando sottolinea la presenza del gusto niellistico tipico delle prime stampe, seguito dal Foratti. Anche Jebens e Petrucci elencano l'incisione tra quelle spettanti alla prima giovinezza di Marcantonio. Ultimamente la Sambo la colloca invece intorno al 1505 e vi scorge riferimenti al protoclassicismo del Francia, meditazioni mantegnesche nell'acuto spezzarsi del disegno delle vesti della principessa ed attenzioni a fatti fiorentini. Le prove più tarde, come rileva il Bartsch, presentano segni nella lastra a metà altezza

del lato destro e vicino alla firma «MAR. ANT.», che, in questa dizione, appare soltanto nella presente stampa.

Una datazione anteriore a *Piramo e Tisbe* (n. 19) è preferibile dal momento che l'assimilazione del linguaggio düreriano vi è meno profonda e più legata, invece, alla ripresa di motivi iconografici, come il boschetto alle spalle di San Giorgio ed il borgo sullo sfondo. Marcantonio non ha ancora pienamente sviluppato una visione tridimensionale; le figure acquistano rilievo grazie a quell'intensificarsi dell'ombra nelle zone di contorno (si veda, per esempio, il profilo posteriore del cavallo e quello destro della principessa) che ha suggerito contatti con il metodo niellistico.

Dal punto di vista compositivo il Raimondi si attiene ad un principio di bilanciato equilibrio delle parti secondo una disposizione orizzontale della scena in cui le indicazioni in profondità vengono affidate alla calcolata distribuzione secondo direttrici oblique, del S. Giorgio, del drago e della principessa, nonché degli elementi di quinta del paesaggio. Quest'ultimo, pur contenendo elementi morfologici düreriani, presenta un'ampia apertura centrale che rimanda ad analoghe soluzioni paesistiche del Francia (sfondo dell'*Adorazione Bentivoglio* nella Pinacoteca Nazionale di Bologna).

L'iconografia dell'episodio viene interpretata con originalità, non solo a causa della rilevanza assunta dalla principessa nel contesto della raffigurazione, ma soprattutto per la precisa intenzione di «antichizzare» i due protagonisti. Per quanto fantasiosa, l'armatura del S. Giorgio è concepita «all'antica», come del resto l'ampia tunica della giovane. Così, il confronto iconografico con il *S. Giorgio* di Roma del Raibolini (che riteniamo più o meno coevo alla stampa) rimane valido genericamente per la posizione del cavallo, ma del tutto estraneo allo spirito della incisione. È interessante constatare come anche Raffaello nel suo *S. Giorgio* del Louvre, recentemente datato, sulla base di considerazioni riguardanti la committenza, tra il giugno e l'ottobre 1504,[1] raffiguri il cavaliere in un'armatura simile a quella del Francia, su di un cavallo che conserva la stessa posizione degli esemplari bolognesi, ma che nel contempo se ne differenzia per una più palese derivazione dalla fonte antica (i destrieri di Montecavallo).[2]

Un precedente valido per la sola figura del santo di Marcantonio fu, sia pure con divergenze, la stampa di G.B. Palumba databile verso il 1500, dove invece il tipo del mostro, la posizione del cavallo e del cavaliere rimandano a fogli di Leonardo con cavalieri che lottano contro dragoni, risalenti al periodo in cui il pittore fiorentino stava lavorando all'*Adorazione dei Magi* (1481).[3] Il *S. Giorgio* del Raimondi, per i suoi caratteri antichizzanti, dovette invece ispirare successivamente Nicoletto da Modena nella sua versione di un *Guerriero romano* del 1507 circa.[4]

L'originalità di Marcantonio nell'interpretazione di un tema che contemporaneamente veniva elaborato in pittura dal Francia induce a ritenere che anche in questo caso l'incisore dispose di un disegno autografo in cui, ad elementi comuni al Raibolini, si univano invenzioni personali. Non possediamo lo studio preparatorio per la stampa, ma il punto di stile che dovette esprimere non è lontano da quello di una *Didone* ora a Dresda (attribuita a scuola del Francia ma riconosciuta al Raimondi da Oberhuber), a cui può essere facilmente riportata la figura della principessa.

1. Si veda il contributo di C. Clough al convegno dedicato a *Raphael before Rome* tenutosi a Washington nel 1983, poi non pubblicato negli Atti, ma riferito da S. Ferino Pagden, in Firenze 1984, pp. 296-297, n. 9.

2. J. Shearman, 1977, p. 132; A. Nesselrath, 1982, pp. 353-357.

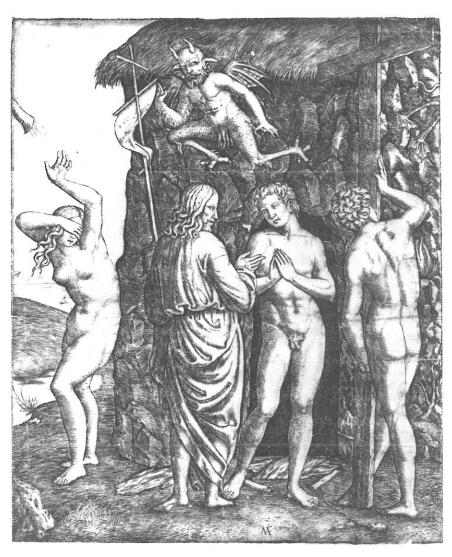
3. J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, p. 446, n. 160.

4. J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, p. 472, n. 169.

13.
La Discesa al Limbo
(c. 1504-1505)
B. 41, I stato; P. 16; D. 21, I stato
mm 213 × 173
due solchi trasversali verso il centro
Vienna Albertina, inv. 1970/286,
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Zani, XXVIII, 1822, p. 60; Jebens, 1912, pp. 26-27; Oberheide, 1933, pp. 23-24; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Foratti, 1938, p. 9; De Witt, 1968, n. XI.

La stampa, assai poco indagata, è tuttavia una delle più belle invenzioni dovute a Marcantonio nel suo periodo giovanile. Anche in questo caso, come nella maggior parte delle incisioni bolognesi, il disegno spetta al Raimondi, come già asserivano Zani, Passavant e Delaborde, di contro al Bartsch che, invece, propendeva per il Francia. In particolare, lo Zani, proprio a proposito della *Discesa al Limbo*, ribadiva con una certa accentuazione polemica (rivolta evidentemente contro il Bartsch) che la maggior parte delle stampe incise da Marcantonio nella giovinezza devono ritenersi concepite da lui stesso.

Il rapporto istituito dalla Jebens con la *Discesa al Limbo* di scuola del Mantegna (B. XIII, 230, 5), recentemente attribuita a Zoan Andrea,[1] e con l'analogo soggetto citato in appendice all'opera del padovano dal Bartsch (XIII, 243, Ad. 2), è meritevole di ulteriori precisazioni al di là del reciso rifiuto opposto dal Foratti. Sicuramente Marcantonio, elaborando su proprio disegno la sua *Discesa*, tenne presente le invenzioni mantegnesche. In particolare la prima stampa (di recente correlata al dipinto che il Mantegna promise di eseguire in una lettera del 1468 al marchese Lodovico Gonzaga)[2] può aver fornito lo spunto generale: la roccia scoscesa che si erge sullo sfondo con il diavolo sovrastante; il Cristo visto di schiena e il buon ladrone con la croce (tra l'altro queste ultime due figure, per motivi diversi, costituiscono novità iconografiche introdotte proprio dal Mantegna). D'altra parte, come voleva la Jebens, il gesto delle mani dell'uomo che prega si riconnette, anche se non letteralmente, alla figura a destra nella seconda *Discesa* datata 1492, che in realtà è una derivazione settecentesca dal dipinto del Mantegna già nella collezione Stephen Courtauld, eseguito forse agli inizi degli anni novanta.[3] Dunque, Marcantonio conobbe questa versione, la cui redazione è cronologicamente più vicina alla sua *Discesa*, ma anche la variante antecedente riflessa nella stampa di Zoan Andrea. Il fatto che a distanza di tempo il Raimondi si riferisca ancora ad invenzioni mantegnesche non deve stupire se se ne considera la straordinaria fortuna.[4]

In ogni caso, rispetto, ai prototipi mantegneschi, Marcantonio dimostra un linguaggio stilistico del tutto lontano: il soggetto è vissuto con minore pathos drammatico e la composizione è costruita su di un principio di simmetria bilaterale rispondente appieno al protoclassicismo franciano. Inoltre, se si osserva attentamente la figura accanto a Cristo, si nota come la parte inferiore del corpo (in particolare le gambe) sia assai vicina all'Adamo dell'*Adamo ed Eva* inciso da Dürer nel 1504 (B. VII, 30, 1), che Marcantonio conobbe ed apprezzò, come dimostra il suo disegno conservato a Princeton (n. 52). Già il Petrucci aveva rivelato questa somiglianza nel sottolineare che la figura del Raimondi deriva in controparte dal nudo con cornucopia del *Baccanale con il tino* del Mantegna (B. XIII, 240, 19) attraverso la mediazione dell'Amico düreriano.

Questo fatto riveste una duplice importanza dal punto di vista iconografico e da quello cronologico. Sotto il primo profilo diventa sicura l'identificazione dell'uomo che prega con Adamo; si spiega così anche l'atteggiamento di Eva assimilabile al tema della *Cacciata*[5] (va detto per inciso che nel disegno citato di New York essa presenta il braccio sinistro rialzato in modo analogo a quello destro dell'Eva del Raimondi).

Cronologicamente il 1504-1505 risulta un termine *post quem* per la stampa, che comunque va collocata, sotto il profilo tecnico, nel corso del 1504-05. Essa costituisce, dunque, un'ulteriore testimonianza della precoce assimilazione da parte di Marcantonio di motivi più o meno coevi di Dürer.

A proposito, inoltre, di influssi franciani, ravvisabili come si diceva nella composizione simmetrica, si osservi anche come il gesto delle mani di Adamo richiami quasi letteralmente l'analogo gesto del Cristo nel *Battesimo* di Hampton Court del Raibolini, dal quale l'incisore desunse una stampa (n. 9).

Un'ultima osservazione riguarda il metodo di lavoro del Raimondi: Petrucci, a riprova di come l'incisore sapesse rielaborare uno stesso modello in differenti composizioni e diversi momenti, riscontra una somiglianza tra il giovane a destra nell'*Allegoria del tempo* (n. 3) e il buon ladrone. A questo confronto occorre aggiungere che il ladrone è stato messo in relazione da Oberhuber con il disegno della Pierpont Morgan Library di New York (da lui identificato come autografo di Marcantonio) per la posizione delle gambe.[6] Del resto, questo disegno è anche strettamente correlato al giovane a destra dell'*Allegoria del tempo*. Inoltre, se consideriamo in controparte le due figure di Cristo e di Adamo, possiamo vederle rispecchiate, con variazioni di rilievo, nell'*Allegoria dell'occasio* (n. 6).

Bartsch segnala due stati: il primo senza nuvole nel cielo; il secondo, con l'aggiunta di una nuvola.

Si rimanda ad Oberheide per l'analisi della fortuna dell'invenzione del Raimondi in area nordica.

1. K. Oberhuber-J.A. Levenson, 1973, pp. 208-210, n. 80.

2. R. Lightbown, 1986, p. 492, n. 216.

3. Per il dipinto già Courtauld si veda: R. Lightbown, 1986, pp. 437-438, n. 34. Sulla stampa settecentesca si confronti: M.J. Zucker, 1984, pp. 132; 134, n. 031b. È interessante ricordare che una nota replica del dipinto si trova nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 268), dove è pervenuta dalla raccolta Zambeccari.

4. Basti pensare al dipinto di G. Bellini nella Bristol City Art Gallery ed al disegno ad esso collegabile dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (vicini, con qualche differenza, alla stampa B. XII, 230, 5), nonché al disegno del Metropolitan Museum di New York, la cui attribuzione ha oscillato tra Mantegna e Bellini e che presenta un'ulteriore variante del tema.
Per l'analisi del dipinto di Bellini e dei suoi rapporti con il disegno di Parigi si vedano in particolare: K. Oberhuber-J.A. Levenson, 1973, pp. 208-210, n. 80 e M.J. Zucker, 1984, pp. 107-108, n. 013a, con precedente bibliografia. Agli stessi autori si rimanda anche per il disegno di New York.

5. Si veda quanto scrive al proposito M.J. Zucker (1984, pp. 107-108, n. 013a) riferendosi alla stampa di Mantegna, B. XIII, 230, 5.

6. Il disegno (I, 93c) reca un'attribuzione tradizionale a scuola ferrarese. Affinità più generiche vengono rintracciate da F. Gibbons (1977, p. 164) tra alcune stampe, a reca un'attribuzione tradizionale a scuola ferrarese. Affinità più generiche vengono rintracciate da F. Gibbons (1977, p. 164) tra alcune stampe, a cui appartiene anche la *Discesa*, ed alcuni disegni conservati a Bayonne ascritti a Marcantonio ancora da Oberhuber (Bean, 1960, nn. 230-232 e 235).

14.
Il Giudizio di Paride
(c. 1504-1505)
B. 339; P., v, 202, 4 (incisioni su rame di F. Francia); D. 113
mm 285×211
gli angoli superiori sono tagliati obliquamente
Londra, British Museum, inv. 1973. U. 29
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Fischel, 1863, p. 3 e segg.; Jebens, 1912, pp. 14-15; Calabi, 1922, pp. 30-31; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 131, 133-134; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Foratti, 1938, pp. 3-17; Hind, V, 1948, p. 228, n. 4; Petrucci, 1964, p. 20; Schmidt, 1970, pp. 134-135; Dubois-Reymond, 1978, p. 18.

Non vi è motivo per dubitare dell'autografia della stampa, messa in discussione dal Passavant che l'ascriveva invece al Francia assieme ad altre due (nn. 9-10) anch'esse sicuramente del Raimondi.[1] Assai più moderata è l'opinione di Hind, che colloca il *Giudizio* tra le incisioni del Raibolini, ma propende a considerarla opera del giovane Marcantonio. Quanto all'autore del disegno preparatorio, sconosciuto al Bartsch, venne individuato erroneamente in Timoteo Viti dal Delaborde che interpretava la scritta «TURP», presente sulla mela tenuta da una delle dee, come una sigla del pittore urbinate (si veda anche *Venere, Amore e Vulcano*, n. 15). Per la Jebens, seguita dal Foratti e dalla Dubois-Reymond, predomina l'influsso del Costa ravvisabile nella tipologia delle figure femminili, nei loro movimenti aggraziati e nel modo di comporre che richiamerebbe il più tardo dipinto del ferrarese con *Isabella incoronata da Amore* (Parigi, Louvre). Il Francia, invece, viene suggerito dal Petrucci (1937) che ritiene il Paride desunto, dalla cintola in basso, dal medesimo personaggio nel *Giudizio* disegnato dal Raibolini (n. 67); per Pittaluga una forte componente franciana si affianca ad elementi düreriani riscontrabili nella tipologia delle dee dalle fronti convesse e dai capelli grevi e serpeggianti.

La studiosa, inoltre, individua nelle *Tre Grazie* della Libreria Piccolomini a Siena e nell'*Hermes in riposo* del Museo Nazionale di Napoli i due modelli antichi rispettivamente per le dee ed il Paride. Una datazione giovanile è avanzata concordemente: in particolare, la stampa precede le opere del 1506 per Petrucci (1964), collocandosi intorno al 1505 per la Pittalunga.[2]

Passavant (I, pp. 247-248) e Delaborde distinguono tra le prime prove, assai rare, caratterizzate da una grande finezza di tratto e le prove succes-

sive, piuttosto frequenti e tanto ritoccate da assumere un aspetto assai grossolano.

Non si conoscono disegni preparatori per questa stampa, anche se lo stile delle figure ed il metodo compositivo tradiscono l'autografia di Marcantonio: il *Giudizio* nasce, infatti, dalla contestualizzazione di due fonti antiche ravvisabili, l'una, come voleva la Pittaluga, nelle *Tre Grazie*[3] e l'altra, con ogni probabilità, nel giovane seduto a destra nel sarcofago con la *Storia di Oreste* già in S. Marco a Roma che il Raimondi utilizzò anche nel *Serpente che parla ad un giovane uomo*, n. 16 (la proposta dell'*Hermes* non è accettabile, poiché esso venne scoperto ad Ercolano solo nel sec. XVIII). Marcantonio rielabora profondamente i suoi prototipi antichi, modificandone atteggiamenti e posizioni attraverso quel processo di assimilazione delle fonti che avviene proprio tramite la mediazione del disegno autografo. Così il giovane, trasformato in Paride, non appoggia più il capo sulla mano come nel n. 16 e nel disegno allegorico di Berlino (n. 54), ma rivolge il proprio sguardo in direzione delle tre dee: l'ideazione del soggetto aiuta la riappropriazione del modello antico in termini funzionali al nuovo contesto narrativo.

Lo stile delle tre divinità si avvicina (come voleva la Jebens che a ragione ricordava la *Fortuna* disegnata dal Costa ora a Berlino) al pittore ferrarese, ma la linea affusolata e slanciata delle figure si ritrova in disegni autografi del Raimondi più vicini allo stile costesco, come il *Nudo femminile* comparso recentemente sul mercato antiquariale.[4]

Una datazione intorno al 1504-1505 corrisponde al grado di maturazione tecnica raggiunto a questa data da Marcantonio (siamo ancora lontani dall'approfondimento del linguaggio düreriano e dalle conquiste plastiche

L. Costa, *Fortuna*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz.

e spaziali[5] verificabili nel 1506).

Quanto al significato della stampa, sembra palese che il *Giudizio di Paride*, richiamato dalla mela, sottintenda un'allegoria morale implicita nella scelta che dovrà effettuare il giovane: lo testimoniano l'iscrizione sul pomo e lo specchio, simbolo della prudenza cui sembra invitarlo una delle dee. Ma al contrario di quanto avviene per il *Giudizio* disegnato dal Francia all'Albertina, dove l'interpretazione del mito in chiave neoplatonica come scelta tra la vita attiva, contemplativa e voluttuosa è evidente grazie agli attributi delle dee, l'incisione di Marcantonio non offre molti elementi di decodificazione. Le ali sul capo di Venere ricorrono anche in una placchetta, raffigurante ugualmente il *Giudizio*, del maestro IO.F.F. (n. 137) ed in una silografia con il medesimo soggetto già ascritta a Dürer, dove l'atteggiamento delle tre dee richiama assai da vicino la placchetta.[6] Quest'ultima presenta indubbie consonanze nella composizione con il nostro *Giudizio* al punto, forse, da averlo influenzato (la placchetta si trova già in una rilegatura milanese del 1492). Lo strumento in mano a Paride nella stampa non ha precedenti ed assai problematica risulta la sua identificazione: potrebbe forse trattarsi di un'ascia, sagomata nella parte terminale a guisa di alabarda.

In tal caso essa potrebbe ricollegarsi ad una versione del mito di Paride risalente alla tarda antichità, secondo cui Mercurio avrebbe presentato le tre dee al giovane che, armato per una battuta di caccia sul monte Ida, si era assopito.[7] Nel nostro caso Mercurio è assente e Paride non giace addormentato, tuttavia la presenza di un'arma (insolita nelle rappresentazioni classiche del mito) può derivare da un'interferenza causata da quella particolare versione di cui s'è detto.[8]

1. Lo studioso, inoltre, aggiungeva alle stampe da lui considerate del Francia una *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco ed Antonio da Padova*, non descritta dal Bartsch (Pass. v, 201, 2).

2. Solo il Calabi sembra collocarla più avanti riscontrandovi un certo progresso tecnico rispetto all'?*Apollo, Giacinto ed Amore* datato nell'aprile 1506 (n. 24).

3. Per la storia del gruppo romano presente nella Libreria Piccolomini a Siena e per un elenco delle sue derivazioni si vedano: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 96-97, n. 60.

4. Si veda il n. 8 in particolare la nota 2.

5. Una datazione verso il 1505 verrebbe indirettamente confermata dalla vicinanza al disegno di Berlino del Costa avanzata dalla Jebens. Infatti, la *Fortuna* secondo C.M. Brown (1966, p. 351), reca sul verso un probabile studio preparatorio per il sacerdote nello *Sposalizio della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Bologna che il bolognese firmava e datava nel 1505. Il disegno, in realtà, non presenta, a mio avviso, strettissime connessioni con il dipinto, ma comunque rivela uno stile maturo del Costa e può essere verosimilmente datato in questo anno.

6. Per l'analisi della placchetta si veda: F.

Rossi, 1974, pp. 22-23, n. 28. La silografia si trova illustrata in W.L. Strauss, 1980, p. 666, n. x-19.

7. Si ricorda che nella silografia ascritta a Dürer citata, Paride compare in armatura. Sulla versione del mito si veda: G. de Tervarent, 1946, pp. 15-20

8. Un'ispirazione, sia pure forse non diretta, alle tre dee del Raimondi veniva rintracciata da W. Schmidt (opera citata nella bibliografia specifica della scheda) nelle *Tre Marie al sepolcro* di J. Bellange.

15.
Venere, Amore e Vulcano

(c. 1504-1505)
B. 326; P. 132; D. 118
mm 255 (misure massime) ×204
ritagliato il bordo superiore verso destra
Vienna, Albertina, inv. 1971/338
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Thode, 1881, p. 24, n. 10; Jebens, 1912, pp. 27-28; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 131; 135-136; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Petrucci, 1938, p. 405; Foratti, 1938, p. 10; Petrucci, 1964, p. 20; Pogány-Balás, 1970, p. 138; Cambridge 1974, pp. 10-11, n. 2, a cura di Folds; Shoemaker, 1981, pp. 58-59, n. 4.

Delaborde basava la sua attribuzione del disegno per la stampa a Timoteo Viti sulla base dell'interpretazione della scritta «TURP» presente sulla mela tenuta da Venere (Timoteo da Urbino). Già la Jebens, facendo rilevare che l'iscrizione compare anche nel *Giudizio di Paride* (n. 14), sottolineava l'infondatezza di tale ipotesi e

collegava la scritta all'iconografia della mela. Più recentemente Folds asserisce che la chiave per la corretta interpretazione iconografica deriva dal mito di Paride (la mela conferita dal giovane a Venere fu la causa della contesa tra quest'ultima e Minerva e Giunone da cui ebbe origine la guerra di Troia), cui deve aggiungersi quello, descritto da Omero nell'Odissea, degli amori di Marte e Venere sorpresi da Vulcano. In tal caso la scritta «TURP» potrebbe essere intesa come un'abbreviazione del latino «turpare», ossia «disonorare» in senso traslato (od anche del sostantivo «turpe»).

Se Marcantonio rimane, dunque, l'autore del disegno per la stampa, occorre tuttavia sottolineare che in questo momento sembra riflettere ispirazioni dal Francia (Folds; Shoemaker). Secondo la Shoemaker, soprattutto, sono ravvisabili affinità tra la Venere del Raimondi ed il Paride del *Giudizio* disegnato dal Raibolini (n. 67), nonché tra il Vulcano e il S. Gerolamo nella *Crocifissione* del Francia ora al Museo Civico di Bologna.[1]

Nell'incisione vengono altresì individuati rapporti con il Dürer nel paesaggio, sia pure limitati all'adozione parziale di motivi iconografici (assai opportunamente la Jebens connetteva il gruppo di alberi al centro all'analogo motivo nel *Piccolo Corriere*).

Una datazione verso il 1505, accanto a *Piramo e Tisbe* (n. 19) e al *Serpente che parla ad un giovane uomo* (n. 16), trova concordi la maggior parte degli studiosi. Solo la Jebens, che scorge connessioni con *Il Satiro e una Ninfa* (n. 25), la colloca verso il 1506, accanto ad altre stampe risalenti, a suo avviso, all'epoca del viaggio veneziano.

Il significato della composizione risulta piuttosto complesso ed ancora non compiutamente chiarito. Qualche indicazione è fornita dal Thode quando asserisce che il tema della fucina di Vulcano deriva dall'antico: in particolare, il dio seduto si ricollegherebbe a raffigurazioni presenti in gemme. Al di là delle indicazioni fornite dal Thode, l'individuazione del soggetto può procedere per esclusioni: Marcantonio non volle raffigurare né la *Preparazione delle armi di Achille* presente anche in opere all'incirca contemporanee di Nicoletto da Modena, (H., V, 120-121, 32), né il tema di *Vulcano che forgia le ali di Cupido*, che in epoca rinascimentale assunse, come è stato rilevato, connotazioni neoplatoniche (si osservi ancora Nicoletto da Modena al n. 59 di questo catalogo). Affiancando a Vulcano nella sua fucina, Venere con la mela recante l'iscrizione «TURP», Marcantonio ha operato una scelta di tipo allegorico-morale ricollegando il tema al mito raccontato da Omero degli amori di Marte e Venere, piuttosto che a quello del Giudizio di Paride (si confronti l'interpretazione della stampa con analogo soggetto al n. 14). Due precedenti pittorici dell'incisione raimondiana vedono compresenti la raffigurazione della fucina di Vulcano e degli amori di Marte e Venere: il *Parnaso* del Mantegna al Louvre e il *Trionfo di Settembre a* Palazzo Schifanoia in Ferrara. Ma, mentre nel *Parnaso* mantegnesco gli dei celebrano festanti la nascita di Armonia dall'unione di Ares ed Afrodite,[2] a Schifanoia si vuole invece sottolineare l'aspetto illecito di questi amori mediante il *Trionfo della Lascivia*.[3] Marcantonio sembra allinearsi, tramite la scritta sulla mela, a questa interpretazione del mito; del resto, lo stesso Cupido che attende impaziente la freccia dalla madre potrebbe essere proprio in procinto di colpire per prima la dea dell'amore. In raffigurazioni a stampa successive con *Venere nella fucina di Vulcano* non è immediatamente ravvisabile un'analoga interpretazione in chiave allegorico-morale (per esempio la stampa di Giorgio Ghisi da un disegno di Perin del Vaga).[4]

F. Francia, *Vulcano al lavoro*, Bergamo, Accademia Carrara.

È interessante constatare che un *Vulcano al lavoro* dell'Accademia Carrara di Bergamo, attribuito al Francia,[5] presenta analogie con la Venere raimondiana (si vedano la posizione del braccio sinistro e della gamba destra e il motivo del drappo), nonché con un niello, non descritto, della Pinacoteca di Bologna (motivo del braccio destro rialzato) ascritto a Peregrino da Cesena (n. 126), cui si ricollega un altro niello bolognese (n. 103).[6] La disposizione delle figure nello spazio a mo' di fregio e l'organizzazione spaziale dello sfondo, vicine a quelle riscontrabili in *S. Giorgio e il drago* (n. 12), fanno propendere per una datazione precedente a *Piramo e Tisbe* (n. 19), dove la tecnica, il modellato plastico, la visione tridimensionale risultano un poco più avanzate. Un'osservazione di K. Oberhuber fornisce un riferimento stilistico che può anche servire come ulteriore elemento per la datazione: l'edificio di mattoni sulla destra richiama, nel trattamento della parte muraria, quello a sinistra della *Visitazione* che Dürer incise forse nello stesso 1504 per la

Vita della Vergine (anche gli alberi a sinistra richiamano il boschetto della stampa düreriana).[7] L'eccessivo frantumarsi della modulazione luministica, che nella figura di Vulcano raggiunge effetti di virtuosismo, potrebbe anche scaturire da un confronto con la tecnica silografica del tedesco.

Una maiolica italiana al Metropolitan Museum di New York riproduce in controparte l'invenzione del Raimondi.[8]

1. L'autrice allude certamente a questo dipinto, anche se erroneamente lo colloca nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dal momento che nel *S. Gerolamo* sono presenti affinità col Vulcano, sia pure più morfologiche che stilistiche.

2. E.H. Gombrich, 1978, pp. 117-120.

3. Su Schifanoia si veda in particolare A. Warburg, 1922.

4. Si veda la riproduzione in: S. Boorsch-M. e R.E. Lewis, 1985, p. 87, n. 19. Si confronti inoltre la stampa attribuita dal Bartch a Marco da Ravenna in: K. Oberhuber, 1978, 26, p. 224.

5. F. Rossi. 1979, p. 74.

6. Un'iconografia diversa compare in un foglio di Marcantonio conservato a Bayonne (Bean, 1960, n. 229) in cui un fabbro (? Vulcano) è seduto su di un'incudine.

7. Per le varie proposte di datazione relative alla stampa si veda: W.L. Strauss, 1980, pp. 304-305, n. 91. Il riferimento qui avanzato alla *Visitazione* del Dürer riveste importanza anche in relazione alla precoce conoscenza da parte di Marcantonio della serie della *Vita della Vergine*, che secondo il racconto vasariano avvenne solo a Venezia (Vasari-Milanesi, v, p. 406, 1906). Del resto, è noto che ancor prima della pubblicazione in volume nel 1511 della serie düreriana, ne circolavano esemplari sciolti (A.M. Petrioli Tofani, 1971, p. 54).

8. L. Dunand-P. Lemarchand, 1977, p. 17, fig. 12.

16.
*La tentazione di due giovani (già **Il serpente che parla ad un giovane uomo**)*

(c. 1504-1505)
B. 396; P. 232; D. 168
i quattro angoli sono tagliati obliquamente; abrasioni verso il basso, al centro e nell'albero a destra
mm 260×210
Vienna, Albertina, inv. 1971/401
Provenienza: P. Mariette, 1668 (Lugt 1788); Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Jebens, 1912, p. 23; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 134; Petrucci, 1937, 31 p. 39; Petrucci, 1938, p. 405; Foratti, 1938, p. 8; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, n. 11; Cambridge, 1974, pp. 11-12, n. 3 a cura di Folds; Shoemaker 1981, pp. 60-61, n. 5.

Passavant, seguito da Delaborde e da Foratti, aveva scorto nel Francia il probabile autore del disegno per l'incisione, rilevando, inoltre, elementi düreriani nel paesaggio. Questi ultimi vengono accolti dalla Pittaluga

(che istituisce anche un raffronto non condivisibile con gli alberi della *Battagli dei nudi* del Pollaiolo); da Foratti, che vede affinità con gli sfondi delle silografie düreriane anteriori al 1500 e da Folds (che propone un confronto con il paesaggio della *Sacra Famiglia della Farfalla* di Dürer), nonché da Shoemaker.

Il rapporto con l'antico, sottolineato genericamente dalla Pittaluga, viene precisato da Folds che individua nel giovane seduto a destra un riferimento ad una figura del sarcofago con la storia di Oreste già in S. Marco a Roma, ora perduto, di cui rimane testimonianza nel Wolfegg Codex di Aspertini (fol. 46) e nel Codex di Oxford attribuito al Ripanda (fol. 52).[1] A queste osservazioni Shoemaker aggiungeva un collegamento, che tuttavia non sembra strettamente pertinente, tra la donna al centro ed uno studio di *Venere* disegnato da Marcantonio (ora in collezione privata), di cui W.S. Sheard ha individuato il prototipo antico in una statua conservata a Berlino.[2]

Delaborde, scorgendo nella stampa un'allegoria della *Tentazione* e della *Resistenza*, vi aveva già colto un significato morale; Folds, sviluppando un'indicazione di Oberhuber, vi individua un dilemma morale, simile a quello sotteso al tema di *Ercole al bivio* o a quello del *Sogno di Scipione*, ravvisando inoltre affinità stilistiche ed iconologiche con un disegno dello stesso Marcantonio, ora a Torino (n. 50). A ulteriore riprova di questa interpretazione la donna al centro, che si appoggia su di uno strumento a fiato (sono note le connotazioni dionisiache e sessuali di tali strumenti),[3] viene interpretata come una raffigurazione della Libidine.

Una datazione sul 1505 è proposta dalla maggior parte degli studiosi: in particolare, la Shoemaker rintraccia nella stampa un tipico esempio dello stile «composito» del primo periodo di Marcantonio (in questo caso riferimenti a Dürer e all'antico convivono in una composizione concepita per parti distinte) ed, inoltre, un'articolazione del paesaggio più complessa che in *Piramo e Tisbe* (n. 19). Ancora più avanti viene collocata da Delaborde (1506-1507) e da Petrucci, che la ritiene vicina ad ? *Apollo, Giacinto ed Amore* (n. 24), datato 9 aprile 1506.

Un secondo stato, non descritto, presenta l'angolo superiore destro della matrice tagliato (Folds).

Dal punto di vista stilistico sono condivisibili le osservazioni di Folds, che vede nel piano di mezzo scuro un espediente per far risaltare plasticamente le figure, le quali, tuttavia, continuano ad essere definite da un'accentuata linea di contorno. Marcantonio rivela un progresso tecnico-stilistico che induce a ritenere valida una datazione successiva a *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15), ma ancora precedente a *Piramo e Tisbe* del 1505, dove l'organizzazione spaziale (il primo piano scuro ed il progressivo alleggerimento degli scuri in profondità) dimostra una maggiore maturità. Già dal *S. Giorgio ed il drago*, più o meno coevo (n. 12), il Raimondi dispone di un bagaglio consolidato di elementi morfologici (in cui un ruolo consistente è costituito dai riferimenti a Dürer) che variamente utilizza alla ricerca di una articolazione spaziale in cui progressivamente il primo piano introduca ai piani in profondità e le figure si muovano nello spazio emancipandosi dalla disposizione a fregio propria delle prime stampe influenzate dai nielli. In questo percorso la nostra stampa segue immediatamente *Venere, Vulcano e Amore* e precede *Piramo e Tisbe*.

Nel giovane a destra è stato individuato correttamente, come si diceva, il modello in una figura del sarcofago già a S. Marco; occorre precisare che con ogni probabilità il tramite per questa citazione fu il foglio del Wolfegg Codex che Aspertini disegnò tra il 1496 e il 1503.[4] Infatti, il taccuino di Oxford, realizzato da un collaboratore del Ripanda, è sicuramente posteriore alla stampa, anche se nulla vieta di pensare che nella redazione di questo codice furono utilizzati disegni precedenti dello stesso Ripanda.[5] In ogni caso, la figura del sarcofago di S. Marco colpì notevolmente Marcantonio, che la tenne presente (con le stesse variazioni della stampa rispetto al modello antico nella posizione del braccio sinistro e della mano destra sul volto) nel disegno di Berlino con una *Figura allegorica* (n. 54). Del resto, anche il Paride nel *Giudizio* (n. 14) manifesta ancora un'analoga posizione delle gambe e del torso (si confronti, inoltre, il Paride del *Giudizio* del Francia all'Albertina, n. 67).

La stampa di Marcantonio potrebbe aver fornito alcuni elementi al Robetta (il giovane seduto a sinistra di fronte al quale si trova un serpente; le figure al centro che suonano strumenti, di cui uno a fiato) nella sua redazione della *Gioventù prigioniera e libera*, eseguita a partire dal 1506, come si evince dalla citazione del Laocoonte.[6] Anche questa incisione sembra adombrare una scelta od un dilemma morale, per quanto i richiami a Marcantonio siano di tipo figurativo e non contenutistico (nel Robetta il giovane seduto, contrapposto a quello legato, pare simboleggiare un atteggiamento positivo di fronte al «male», oppure in questo caso il serpente, nella sua ambivalenza di significati, potrebbe richiamare la prudenza, mentre nel Raimondi la figura assopita alluderebbe alla pigrizia che facilita la tentazione). Alcune strette vicinanze stilistiche a disegni autografi di Marcantonio confermano, ancora una volta, la paternità dell'invenzione raimondiana: oltre al disegno di

Torino, si deve ricordare il *Giovane legato* alla Pierpont Morgan Library di New York dove c'è un richiamo assai calzante con la testa della figura a sinistra, il cui snodo del collo e delle spalle riconduce peraltro alla *Didone* di Dresda.

1. Si veda anche: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 138 e G. Schweikhart, 1986, pp. 108-109.

2. W.S. Sheard, 1978, pp. 19-20, n. 19. Per una datazione posteriore alla stampa del disegno di collezione privata si veda il saggio di K. Oberhuber, che per primo attribuì il foglio al Raimondi, in questo stesso catalogo. Lo stesso modello antico venne utilizzato da Marcantonio anche nel *Nudo* degli Uffizi, inv. 1157E (n. 57).

3. E. Winternitz, 1967, pp. 43-56.

4. Il settembre 1503 costituisce un termine *ante quem*, come ha rivelato per prima P.P. Bober, 1957, pp. 11-12; un termine *post quem* potrebbe altresì essere costituito dalla presenza documentata dall'Aspertini a Roma (P. Venturoli, 1969, p. 431, nota 70).

5. M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

6. M.J. Zucker, 1984, p. 563, n. 035.

17.

Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini detto Il Filoteo (già ***Il suonatore di chitarra)***

(c. 1504-1505)
B. 469; P. 276; D. 232
mm 182 × 129
solco dal centro verso destra
Vienna, Albertina, inv. 1971/432

Provenienza: timbro a secco non identificato; HB

Bibliografia: de Montaiglon, 1859, p. 463 (con precedenti riferimenti); Jebens, 1912, p. 32; Hind, 1913, p. 271; Calabi, 1922, pp. 32-34; Foratti, 1938, pp. 12-13; Petrucci, 1938, p. 403 e nota; Suida, 1944, p. 247; Davidson, 1954, p. 31; Oberhuber, 1966, pp. 87-88, n. 109; De Witt, 1968, n. XVI; Leven-

son, 1973, n. 353; Morello, 1985, p. 95, n. 104.

Il personaggio ritratto nella stampa (il cui disegno preparatorio spetterebbe forse al Francia, secondo l'opinione non accreditabile del Bartsch e del Delaborde), fu identificato già da Mariette e da Delessert, come sostiene il de Montaiglon, in Giovanni Filoteo Achillini, poeta, letterato, musico ed antiquario nato a Bologna nel 1466.[1] Nella notte di Natale del 1504 l'Achillini terminò di scrivere il suo *Viridario* (stampato solo nel 1513), poema di genere classico-cavalleresco, in cui, tra l'altro, viene fornito un quadro d'assieme dell'ambiente culturale ed artistico dell'epoca e a proposito di Marcantonio è espresso questo lusinghiero elogio: «*Consacro anchor Marcantonio Raimondo / che imita de gli antiqui le sante orme / col disegno e il bollin molto è profondo / come se vedon sue vaghe eree forme. / Hame retratto in rame come io scrivo / Chen dubio di noi pendo quale è vivo*».[2]

Gli autori che si sono occupati dell'incisione vi hanno rintracciato elementi düreriani od olandesi; in particolare, la Davidson vi scorge l'influsso dei *Due Pellegrini* (B. VII, 418, 149) di Luca di Leida che Marcantonio avrebbe conosciuto fin dal suo periodo giovanile. Calabi, in precedenza, aveva individuato una nuova sapienza luministica ed una ricchezza di mezze tonalità, che lo avevano indotto ad una datazione compresa tra il 1508 e il 1511, ossia nel periodo che, secondo la sua ricostruzione, intercorre tra il viaggio a Venezia e l'arrivo a Roma. Anche l'anno di esecuzione proposto dal Passavant (1509) è piuttosto tardo, ma esso è basato sull'identificazione del ritratto di Achillini citato nel *Viridario* con la presente stampa, che Marcantonio avrebbe eseguito tra la stesura finale del poema e la sua pubblicazione.

F. Francia (scuola di), *Angelo musico*, part., Bologna, SS. Vitale e Agricola.

Comunque, la maggior parte degli studiosi (a parte il Foratti che suggerisce il lasso di tempo intercorso tra la fine del 1507 e l'inizio e del 1508) sono corcordi nell'indicare una datazione compresa tra il 1504 (o poco prima) e il 1505 (Jebens; Petrucci; Oberhuber; Levenson; Morello). In effetti, le caratteristiche tecniche e stilistiche del *Filoteo* (costruzione dello spazio in profondità; dosaggio dei bianchi e degli scuri; uso del bulino) riconducono ancora a *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15), ossia ad un'opera del 1504-05 circa, ma precedente a *Piramo e Tisbe* (n. 19). Del resto, la conoscenza di Luca di Leida da parte di Marcantonio, o meglio l'assimilazione del suo metodo grafico, avvenne assai più tardi e con diversi risultati.[3]

Allo stato attuale è impossibile stabilire se il ritratto citato nel *Viridario* corrisponda alla stampa: in questo caso si verrebbe a creare un'incongruenza iconografica dal momento che l'Achillini non è effigiato in atto di scrivere (ma, sulla possibilità di interpretare non letteralmente, bensì tramite un paragone tra l'azione dello stampare e quella dello scrivere, l'espressione «come io scrivo», si veda Oberhuber).[4]

In ogni caso il dicembre 1504 non costituisce necessariamente un termine *ante quem* per l'esecuzione della stampa, poiché è assai verosimile che il *Viridario*, nell'intervallo tra la redazione scritta e la pubblicazione, subisse integrazioni (o modifiche), tali da giustificare, per esempio nel passo relativo a Marcantonio, il ricordo di un'incisione un poco posteriore alla prima versione scritta.

Finora, non è stata considerata un'interessante svista del Passavant, secondo cui il personaggio ritratto sarebbe «Alessandro Achillini, sopran-nominato Giovanni Filoteo» (in realtà sappiamo che Alessandro, filosofo, fu il fratello maggiore di Giovanni Filoteo).[5]

Un disegno agli Uffizi (n. 80), tradizionalmente ascritto al Francia, ma dal Longhi rivendicato all'Aspertini, reca una scritta apocrifa che lo indica come il ritratto di Alessandro Achillini. In realtà, le caratteristiche fisionomiche (naso gibboso, occhi larghi e distanziati, tagli della bocca e del viso) riconducono al *Filoteo* di Marcantonio, che dunque potrebbe essere la persona ritratta nel disegno.

Dal punto di vista progettuale, Marcantonio nel suo disegno preparatorio ha certamente tenuto presente gli angeli musicanti dei dipinti del Francia, ma è forse più esatto rilevare che nella sua posizione quasi frontale egli ha voluto richiamare il tema dell'*Orfeo che incanta gli animali* (si vedano i nn. 60, 100, 112). Quando affrontò quel soggetto nella stampa presente in mostra (n. 27) il Raimondi si dimostrò assai originale nel proporre una visione di tre quarti; nel suo ritratto idealizzato dell'amico umanista invece non esita a suggerire quasi

una identificazione con il poeta tracio attraverso il ricorso ad un'immagine più stereotipata[6] (salvo poi a riservarsi un'intensa caratterizzazione fisionomica).

Il *Filoteo* dovette riscuotere un certo successo anche dal punto di vista iconografico perché fornì l'impostazione della parte superiore del corpo all'angelo di sinistra della pala ascritta al Francia (ma più verosimilmente di scuola) nella chiesa dei SS. Vitale ed Agricola di Bologna).[7]

1. Anche lo Zani vi aveva riconosciuto il ritratto dell'Achillini (XXVII, 1821, pp. 57-58).

Su G.F. Achillini si veda la voce di T. Basini nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1960. Il Malvasia (I, 1841, p. 62) riporta l'opinione secondo cui il soggetto derivò da un dipinto del Francia presso il Sighicelli.

2. G.F. Achillini, 1513, p. CLXXXIX.

3. K. Oberhuber, 1984, pp. 335-336; I.H. Shoemaker, 1981, p. 80, n. 14 dove viene analizzata l'unica copia da una intera composizione di Luca di Leida, i *Pellegrini* appunto, che l'olandese incise tra il 1505 e il 1508 e Marcantonio copiò, senza ancora penetrarne la tecnica, tra il 1508 e il 1509.

4. Si veda anche A. de Montaiglon, 1859, p. 466.

5. Su A. Achillini, nato nel 1461 o nel 1463, si veda la voce di B. Nardi nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960. Di A. Achillini esiste un ritratto a stampa (in realtà non molto individualizzato) nelle sue *Annotationes anatomie* del 1520, che Longhi riteneva di A. Aspertini (1940, p. 150).

6. Si confronti anche l'*Orfeo* di Benedetto Montagna (B. XIII, 346, 25), per il quale si rimanda a: M.J. Zucker, 1984, p. 414, n. 027. Un'analogia può essere anche riscontrata con l'impostazione generale del *David* di L. Costa nelle *Ore Ghisilieri* (illustrazione in Bologna 1985, p. 149, fig. 16).

7. G. Lipparini, 1913, pp. 91-92.

18.
Tre cantori

(c. 1504-1505)
B. 468; P., VI 90, 126 (allievi anonimi di Marcantonio); D. 201
mm 180 × 112
Vienna, Albertina, inv. 1971/431
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, pp. 31-32; Foratti, 1938, p. 12.

La stampa, ignorata dalla bibliografia recente, venne messa in dubbio da Passavant che non accettava il confronto proposto dal Bartsch con il *Ritratto dell'Achillini*, (n. 17) a suo parere condotto con maggiore finezza di bulino rispetto al taglio piuttosto rado dei *Tre cantori*. Per Delaborde invece non vi sono incertezze circa l'ascrizione a Marcantonio che avrebbe forse utilizzato il disegno di un artista veneto, come già aveva proposto Ottley (mentre Bartsch si era espresso a favore dello stesso Raimondi).

L'ipotesi veneziana trovò credito anche da parte della Jebens, secondo cui questa incisione e l'*Achillini* costituirebbero i primi esempi in cui si palesano influssi veneziani particolarmente evidenti nei costumi (la studiosa ricorda le *Storie di S. Orsola* di Carpaccio). Anche per il Foratti i *Tre cantori* sono da mettersi in relazione con il viaggio veneziano del 1507-1508 ed inoltre si avvicinano stilisticamente ai *Tre dottori* (B. XIV, 305, 404).[1] Bartsch segnala una copia in controparte da lui ascritta a Luca Ciamberlano.

Non v'è ragione di dubitare dell'autografia di questa incisione, che, tuttavia, si colloca senz'altro prima del soggiorno a Venezia e non registra influssi veneti, come invece è stato avanzato. All'origine della genesi compositiva dei *Cantori* si colloca probabilmente il ricordo di composizioni düreriane, quali i *Tre contadini in conversazione* in cui le figure rivelano un'analoga disposizione e si stagliano analogamente contro lo sfondo bianco, mentre il piano di appoggio termina in una linea dell'orizzonte leggermente arrotondata.[2] Anche la conduzione del bulino dimostra un influsso del Dürer, ma rispetto a quella stampa i *Tre cantori* sono maggiormente preoccupati di effetti plastici raggiunti tramite l'infittirsi dei tratteggi ad incrocio. Questo tentativo di assorbire, in termini sia pure affatto personali, il linguaggio grafico del tedesco trova correlazioni soprattutto, come già osservava il Bartsch, con il *Ritratto dell'Achillini*.

Che il Raimondi sia stato l'esecutore del disegno preparatorio sembra probabile in relazione ad affinità tipologiche che K. Oberhuber riscontra tra i personaggi della stampa e due figure in un foglio del bolognese conservato a Bayonne.[3]

Il soggetto è forse da mettersi in relazione con quella passione per il canto e la musica che a Bologna accomunanava artisti (come Giovanni Antonio da Crevalcore e Lorenzo Costa), poeti (per esempio l'Achillini) e membri della famiglia Bentivoglio (significativo a questo proposito è il *Concerto* dipinto dal Costa, ora a Lugano, Collezione von Thyssen-Bornemisza).[4] Marcantonio aveva già affrontato un soggetto musicale nella *Allegoria della musica*, nota con il titolo di *Apollo e le Tre Grazie* (n. 4). Egli aveva inoltre, come precedenti un altro dipinto del Costa ora alla National Gallery di Londra[5] ed il disegno del Francia con *I tre musici* dell'Albertina (n. 65) in cui si ripete lo schema a tre figure, anche se atteggiamenti e posizioni sono assai diverse nelle tre versioni. In ogni caso, il Raimondi, scegliendo un costume contemporaneo per le sue figure, si allontana dal cli-

ma dolcemente elegiaco e vagamente all'antica evocato dal disegno del Francia, per avvicinarsi all'interpretazione contemporanea del Costa nei due dipinti citati.

Un disegno in controparte rispetto alla stampa, attribuito a scuola italiana del sec. XVII, venne presentato nel catalogo di vendita di Sotheby's, a Londra, il 18 gennaio 1984.

1. Per la datazione del soggiorno veneziano si veda quanto scritto alla scheda n. 31. Per l'analisi dei *Tre dottori*, che furono comunque eseguiti durante il soggiorno romano, si legga quanto scrive I.H. Shoemaker, 1981, p. 106, n. 25.

2. Per un'analisi della stampa si veda: W.L. Strauss, 1976-1977, p. 58, n. 17.

3. Si tratta del *verso* del disegno inv. 704, pubblicato da J. Bean (1960, n. 220v) come opera di Anonimo del Nord Italia, circa 1500; ma si veda quanto scrive al proposito in questo catalogo K. Oberhuber.

4. A proposito della passione musicale in Bologna in questo periodo testimoniata dal folto elenco di musici e cantori presente nel *Viridario* dell'Achillini e dall'elogio della musica scritto da Beroaldo, si veda: M. Faietti, 1986.

5. R. Varese, 1967, pp. 71-72, n. 54.

19.
Piramo e Tisbe
(1505, datata in basso verso destra)
B. 322; P. 194; D. 134
mm 232 × 215
lato superiore ritagliato; due piccole lacune nelle gambe di Tisbe ed un'altra verso la metà dell'albero
Vienna, Albertina, inv. 1971/335
Provenienza: ignota

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 e seg.; Jebens, 1912, pp. 22-23; Calabi, 1922, pp. 28-30; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 131; 134; Oberheide, 1933, pp. 72-73; Foratti, 1938, p. 7; Petrucci, 1938, p. 403; Davidson, 1954, p. 20 e seg.; Petrucci, 1964, p. 20; Oberhuber, 1966, p. 87, n. 108; De Witt, 1968, n. 111; Dubois-Reymond, 1978, p. 18; Shoemaker, 1981, p. 56, n. 3.

L'identificazione avanzata dalla Jebens [1] del modello antico per Piramo in una figura di *Galata*, che la studiosa diceva erroneamente inviata a Venezia dal card. Grimani all'inizio del Cinquecento, potrebbe essere accolta se si fa riferimento in particolare alla posizione delle gambe del *Galata morto* (Venezia, Museo Archeologico, inv. 56), rinvenuto a Roma forse prima del 1505.[2] Risulta invece assai generico il riferimento formulato ancora dalla studiosa per Tisbe ad *Hypnos* (probabilmente la Jebens pensava a qualche replica di un archetipo bronzeo del IV sec. A.C. in cui esso è raffigurato come un giovane che cammina con passo leggero).

È molto verosimile che alla base dell'ispirazione di entrambe le figure debba collocarsi un modello antico: lo testimoniano i corpi nudi, dalle forme volutamente scultoree ed il trattamento dei capelli, in particolare di Tisbe. In ogni caso si tratta di un approccio tanto filtrato e rielaborato (in ordine alle esigenze narrative del soggetto, ma anche in relazione al particolare metodo di lavoro del Raimondi), che non consente di rintracciare un immediato modello antico. L'atteggiamento di Tisbe ed, in qualche misura, anche quello di Piramo possono richiamare il disegno di Francesco Francia con la *Giuditta ed Oloferne*, di cui viene esposta in questa occasione la versione del Louvre (n. 66). Non è improbabile che un'invenzione assai fortunata come questa possa aver colpito la fantasia di Marcantonio che se ne ricordò al momento di realizzare una composizione che, per esigenze iconografiche, prevedeva la contrapposizione tra un corpo maschile steso per terra ed una figura femminile colta nel momento drammatico della scoperta della morte dell'amato. Si può confrontare una redazione del tema presente in un niello ascritto a Peregrino da Cesena (H. 1936, 49, 201)[3] per verificare una generale omogeneità nell'impostazione della scena, ma anche sostanziali differenze che depongono a favore di un influsso esercitato dalla *Giuditta* del Francia sul Raimondi. Sulla strada già intrapresa dal suo maestro, Marcantonio sceglie di rappresentare Piramo nudo (e non in abiti quattrocenteschi come nel niello); inoltre, libero dai vincoli iconografici cui dovette essere legato il Raibolini nella sua contrapposizione tra Giuditta/Continenza ed Oloferne/Lussuria, gli affianca il nudo femminile dell'eroina. In tal modo il mito ovidiano descritto nelle *Metamorfosi*

diventa un'occasione per rappresentare uno dei temi più affascinanti per un artista del Rinascimento: il corpo umano, maschile e femminile, in riposo ed in movimento.[4] Né deve sfuggire l'attenzione con cui il testo antico viene seguito nei dettagli, come già rileva Shoemaker (l'albero di gelso sulla destra; l'iscrizione sul sepolcro S.R.N. che Mariette aveva sciolto in «Sepulchrum regis Nini»): fatto che ribadisce l'interesse assai noto degli ambienti umanistici bolognesi nei confronti di Ovidio.[5]

Marcantonio, responsabile dell'invenzione, è con ogni probabilità l'esecutore dei disegni preparatori per la stampa; anche se non conosciamo fogli direttamente correlati con essa possiamo, per esempio, immaginare che Tisbe nasca da uno studio del movimento legato alla raffigurazione di un evento tragico, come la *Didone* di Dresda[6] che tuttavia sembra precedere cronologicamente la nostra incisione.

L'influsso di Dürer, ravvisabile non soltanto in alcuni elementi morfologici del paesaggio (in alto a sinistra), è determinante soprattutto in relazione ad una nuova, sapiente modulazione dei rapporti chiaroscurali che conferisce una maggiore credibilità di effetti plastici alle figure, ma soprattutto le ambienta in un paesaggio che dolcemente degrada da un primo piano ad uno sfondo di natura franciana.[7] Poiché la stampa è datata 1505, essa costituisce un documento di capitale importanza per la sistemazione cronologica di tutta una serie di incisioni che si rivelano tecnicamente e stilisticamente meno evolute (si vedano le schede precedenti).[8]

La stampa incontrò un certo favore in area nordica, come testimoniano le derivazioni ricordate da Oberheide, tra cui si segnala quella di H. Wechtlin del 1512 circa (B. VII, 451, 7).[9]

1. L'ipotesi della Jebens viene ancora seguita da Dubois-Reymond e riferita, sia pure con cautela, da Shoemaker.

2. B. Palma, 1984, pp. 773-774. La collezione del cardinale venne trasferita a Murano (poi a Venezia) dopo la sua morte (1523). P.P. Bober-R. Rubinstein (1986, pp. 183-186, nn. 148-152 e pp. 179-180, n. 143) giungono invece alla conclusione (sintetizzando la precedente bibliografia ad esclusione dell'intervento di Palma) che le tre statue con *Galati* al Museo Archeologico di Venezia furono con ogni probabilità rinvenute nel 1514. Se l'indicazione di Palma può essere considerata valida, Marcantonio avrebbe potuto conoscere il modello da schizzi risalenti al primo soggiorno di Aspertini a Roma o tramite un suo presunto viaggio romano agli inizi del secolo (si veda al riguardo il saggio di K. Oberhuber).

3. Mentre Hind ascriveva il niello a scuola bolognese del sec. XV, A. Blum (1950, p. 25, n. III) proponeva un'attribuzione a Peregrino da Cesena. Sull'artista si veda quanto scritto in questo stesso catalogo.

4. La Davidson sottolineava, a proposito di questa stampa, l'interesse di Marcantonio per la bellezza del corpo umano ispirata alle sculture classiche.

5. Si veda quanto scritto al proposito nell'intervento di G. Anselmi-S. Giombi in questo catalogo.

6. Il disegno, conservato nelle Staatliche Kunstsammlungen (inv. della fotografia 2906) come opera di scuola del Francia, è ascritto a Marcantonio da K. Oberhuber (ma si veda al riguardo quanto scrive l'autore nel saggio in catalogo).

7. L'influsso di Dürer, generalmente sottolineato da tutta la storiografia, è stato da ultimo ribadito dalla Shoemaker, che avanzava anche riferimenti, nel paesaggio e nella tecnica dell'ombreggiatura, al *Figliol Prodigo* del 1496 (B. VII, 49-50, 28).

8. È errata la convinzione del Delaborde secondo cui la stampa costituirebbe una delle prime, se non la prima opera di Marcantonio, così come non è condivisibile l'opinione della Jebens che fa risalire al 1505 l'epoca del viaggio veneziano di Marcantonio (per la datazione del quale si veda la scheda 31), includendo già questa stampa tra i fogli risalenti a quel periodo.

9. La stampa viene anche ricordata da J.T. Spike, 1983, p. 442.

20.

La Madonna con la libellula (copia da Dürer, B. 44)

(c. 1505-1506)
B. 640; D. 294
mm. 226 × 184
angolo superiore destro rifatto
Vienna, Albertina, inv. 1971/518
Provenienza: P. Mariette 1669 (Lugt 1789); Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Oberhuber, 1966, p. 87, n. 105; *Vorbild Dürer* 1978, p. 31, n. 4 a cura di L. Meszaros.

È una copia in controparte dalla *Madonna con la libellula* incisa da Dürer intorno al 1495.[1] Oltre alle copie dalle serie düreriane della *Vita della Vergine* (n. 31) e della *Piccola Passione*, Marcantonio eseguì un nucleo abbastanza cospicuo di repliche da bulini e da silografie del tedesco, note grazie alle informazioni in particolare del Bartsch, del Passavant e del Delaborde.[2] La datazione di queste stampe costituisce un affascinante problema, assai poco indagato dalla bibliografia,[3] la cui risoluzione consentirebbe di chiarire il progresso tecnico del bulino di Marcantonio (che tanto dovette agli insegnamenti di Dürer) proprio a diretto confronto con gli originali presi come modello. Risulterebbe, inoltre, ancora più evidente quella continuità di ispirazione che per larga parte della carriera del bolognese esercitò il tedesco.

Tra le stampe sciolte, *I Santi Giovanni Evangelista ed Onofrio* (B. XIV, 410, 643), copiata da una silografia databile verso il 1503-1504, reca l'anno 1506; ancora il 1506 compare nell'*Annunciazione* e nell'*Adorazione dei Magi* (n. 31) facenti parte delle repliche dalla *Vita della Vergine*. Tuttavia, queste datazioni non possono essere assunte acriticamente: nel caso del ciclo ma-

riano si rimanda a quanto scritto, a proposito dell'inattendibilità delle date apposte sui due esemplari citati, nella scheda n. 31; per quanto riguarda *I Santi Giovanni Evangelista e Gerolamo* occorre registrare le osservazioni di Meszaros che mettevano in dubbio una datazione così precoce in relazione alla grossa sicurezza del bulino di Marcantonio.[4] Certamente, intorno al 1504-1505 il linguaggio tecnico dell'incisore registra progressivi accrescimenti in relazione ad una conoscenza sempre più progredita di Dürer (sono soprattutto le stampe della fine degli anni novanta ad essere prese in considerazione dal Raimondi):[5] è probabile che già a quel tempo egli, arricchito il proprio bagaglio tecnico, pervenisse alla conclusione di affrontare direttamente qualche stampa düreriana. In ogni caso, prima di intraprendere la *Vita della Vergine*, il bolognese si era già misurato su qualche altro foglio del tedesco.[6] Sappiamo poi che a Roma egli continuò ad incidere da Dürer stampe che recano precisi *post quem* dovuti alla datazione degli originali, come le repliche dalla *Piccola Passione*, pubblicata nel 1511, e quelle dalla *Messa di S. Gregorio* e dall'*Adorazione dei Magi*, tutte pubblicate da Dürer nel 1511.[7]

Ma per tornare alla nostra stampa, mi sembra opportuna l'osservazione avanzata da Meszaros secondo cui essa non può essere ritenuta tra le prime copie a causa della notevole qualità.[8] Si può ulteriormente precisare questa osservazione circoscrivendone l'esecuzione durante il periodo 1505-1506, come si evince dalla ricchezza dei trapassi chiaroscurali. Va infine sottolineata l'autonomia interpretativa rispetto al modello (la *Madonna con la libellula* fu uno dei primi bulini di Dürer ancora influenzato dal Maestro del Libro di Casa) che viene infatti riprodotto in una chiave veneziana del tutto funzionale alle esigenze stilistiche raimondiane del periodo.

1. Un'esaustiva informazione bibliografica sulla stampa si trova in: W.L. Strauss, 1976-1977, pp. 28-29, n. 4. La copia di Marcantonio è elencata in: W.L. Strauss, 1981, p. 106, CI.

2. Oltre alle repliche dalla *Vita della Vergine* (B. 621-637) e dalla *Piccola Passione* (B. 584-620), il Bartsch elenca altre quindici copie da Dürer (B. 638-652): si veda la riproduzione completa in K. Oberhuber, 1978, 27. Passavant (VI, 47-48, 298-308) aggiunge altri 11 esemplari; Delaborde ne ricorda uno sfuggito ai due autori precedenti (269, 300), mentre rifiuta l'ascrizione delle due stampe segnalate dal Bartsch ai nn. 645-646 ed omette il B. 641 e i P. 303, 305, 306, 307.
Altre tre stampe vengono segnalate come copie di Marcantonio da Dürer nella bibliografia specifica del tedesco. Si vedano in W.L. Strauss (1981) *Il figliol prodigo* (C 4, p. 74), copia ascritta ipoteticamente da Heller sulla base di Brandes (e da non confondersi con la copia segnalata da Passavant tra le opere del Raimondi al n. 305); *Giovane donna attaccata dalla morte* (CI, p. 207); *L'ascensione di S. Maria Maddalena* (C. 2, p. 400).

Manca un'indagine sistematica relativa all'autografia delle stampe segnalate dagli autori di cui sopra; una scelta abbastanza ampia di copie da Dürer del Raimondi è stata compiuta da L. Meszaros e P. Strieder in *Vorbild Dürer*, 1978, pp. 22-23 e *passim*). In questo catalogo, tra l'altro, si ritiene ascrivibile al Raimondi l'*Ercole al bivio*, respinto dal Passavant, mentre l'*Adamo ed Eva* segnalato dal Passavant al n. 298 viene ascritto ad Agostino Veneziano, così come ad un anonimo copista della cerchia di G. Campagnola sono assegnati i *Tre contadini in conversazione*, che Bartsch ricordava al n. 648 ed ancora ad un anonimo incisore italiano dei primi del Cinquecento risulta attribuibile quella copia dal *Figliol prodigo*, ritenuta ipoteticamente di Marcantonio da Heller.

3. Tra gli interventi più recenti, oltre al contributo già citato di Meszaros e di Strieder, si veda quanto scrive A. Golahny in Williamstown 1975, pp. 29-33.

4. L. Meszaros, pp. 22-23, che riferisce come Nagler preferì leggervi la data 1516.

5. Si veda quanto scritto nelle singole schede di questo catalogo con stampe riferibili a questo periodo.

6. La copia dell'*Adamo ed Eva* che Passavant descrive per primo al n. 298 reca una data 1504 che è da riferirsi all'anno di esecuzione dell'originale. Mi sembra probabile un'esecuzione abbastanza precoce dell'*Offerta di Amore*, che Bartsch elenca al n. 650, avanzata da Delaborde e condivisa da A. Golahny (opera citata alla nota 3).

7. Per gli originali düreriani della *Piccola Passione* si veda: W.L. Strauss, 1980, pp. 342-415, nn. 106-142 e pp. 445-448, n. 155; per la *Messa di S. Gregorio* e *l'Adorazione dei Magi* si confronti ancora W.L. Strauss, 1980, pp. 460-464, n. 160 e n. 161.

8. L'autore, inoltre, avanza l'ipotesi che il Monogrammista I.I.CA attinga forse direttamente da Marcantonio per il paesaggio e la libellula, rispettivamente utilizzati per la *S. Lucia* e la *Natività* in controparte rispetto all'originale düreriano.

21.
Davide e Golia

(c. 1506)
B. 12; P. 7; D. 5
mm 170 × 108
lacuna nell'angolo inferiore destro, integrata con altra stampa
Vienna, Albertina, inv. 1970/264
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Zani, XXII, 1820, pp. 287-288; Fischel, 1868, p. 3 e ss.; Thode, 1881, pp. 21-22; Jebens, 1912, p. 23; Petrucci, 1938, p. 403; Foratti, 1938, p. 8; Davidson, 1954, p. 225; Oberhuber, 1966, p. 87, n. 106; De Witt, 1968, n. XIII; Sopher, 1975, p. 19 n. 6; Sopher, 1978, p. 15, n. 9; Shoemaker, 1981, pp. 66-67, n. 8.

L'attribuzione del disegno preparatorio a Marcantonio (dopo la proposta del Francia avanzata ipoteticamente dal Bartsch) venne correttamente formulata dal Passavant, seguito da tutta la successiva bibliografia. Maggiori, invece, sono le oscillazioni della critica per quanto riguarda la cronologia: c'è chi colloca la stampa nel 1506, come Fischel e Shoemaker che, in particolare, ravvisa avanzamenti tecnici maggiori rispetto a *Piramo e Tisbe* (n. 19) datata 1505, soprattutto a causa dell'uso dell'incisione a retino presente, secondo la studiosa, in opere del 1506, ad esempio, *Venere che si pettina* (n. 28). Per altri, è probabile una datazione anteriore, verso il 1505 (Jebens; Oberhuber; Sopher).

Il Thode, ravvisando nella raffigurazione del giovane che cammina ricoperto da una clamide e col sacco in mano un'eco di elementi iconografici propri del Mercurio romano, sviluppò l'ipotesi di una derivazione del *David* da un prototipo antico, peraltro da lui non identificato. A seguito la Shoemaker, raccogliendo un'indicazione di Oberhuber, sottolineò analogie stilistiche (ma anche affinità nel modo di rendere l'antico) tra la stampa e un foglio disegnato da Marcantonio ora a Bayonne, recante una libera interpretazione dell'*Apollo del Belvedere*.[1]

Un'opinione non recepita dalla critica successiva, venne formulata dalla Davidson, per la quale l'incisione non sarebbe autografa, ma, insieme ad un nucleo abbastanza cospicuo di stampe ascritte al Raimondi dal Bartsch, spetterebbe ad un maestro di Norimberga, forse Hans Sebald Beham.[2] In realtà non esistono dubbi circa l'autografia di questa opera, che per caratteristiche tecniche e stilistiche si colloca con certezza nel periodo bolognese del Raimondi. L'oscillazione tra le due datazioni avanzate, il 1505 o il 1506, può essere risolta a favore del secondo termine cronologico; infatti, nonostante l'incisione a retino si riscontri anche in stampe antecedenti il 1506 (si possono confrontare, ad esempio, dettagli del *Ritratto di G.F. Achillini*, n. 17 e di *Apollo e le tre Grazie*, n. 4), nel *David*, tuttavia, l'uso del puntinato è più esteso lungo le linee di contorno e talora giunge a sostituire i tratti di bulino che conferivano una certa rigidità allo sviluppo plastico alle figure. Inoltre, le linee curve risultano sensibilmente più allungate (si veda il trattamento dell'addome).

D'altra parte, non deve sfuggire un'analogia nell'impianto luministico con la *Venere che si pettina* basata sull'esatta individuazione della sorgente di luce proveniente da sinistra e sull'accentuazione delle zone d'ombra. Le parti investite dalla luce si distinguono in tal modo nettamente da quelle rimaste in ombra e la figura si articola nello spazio secondo diversi piani di profondità; tuttavia, questa sintesi luministica e spaziale è imputabile ad un approfondimento del linguaggio düreriano riscontrabile già nel 1505 ed inoltre la minore articolazione plastica del *David* rispetto alla

Venere, datata 11 settembre 1506, rende probabile un'esecuzione della prima stampa all'inizio di quell'anno.

Dal punto di vista iconografico, la suggestione del Thode si rivela assai interessante: è indubbio che il mantello, il sacco e la testa possano alludere a Mercurio, spesso rappresentato con un manto sul braccio e talvolta allacciato sotto al mento, mentre il sacco ricondurrebbe alla sua funzione di protettore dei mercanti e dei ladri, così come la testa potrebbe suggerire l'uccisione di Argo. In realtà, per la soluzione del problema occorre prescindere dal rapporto con Mercurio istituito dal Thode. Rivolgendo piuttosto l'attenzione all'*Apollo Belvedere* (liberamente rappresentato in posizione frontale nel foglio di Bayonne) risulta chiaro che Marcantonio si è ispirato alla visione di profilo a destra della statua, riprodotta nel fol. 53 del Codex Escurialensis con ben altra fedeltà.[3] Nel nostro caso la testa non è di profilo, ma frontale, con un'accentuata inclinazione verso destra; la gamba sinistra risulta spostata assai decisamente all'indietro, con un sensibile allontanamento delle due ginocchia tra di loro; il manto viene fatto ricadere in modo affatto simile al disegno di Bayonne, senza passare sul braccio come nella statua. Marcantonio rielabora il modello antico creando diverse variazioni sul tema, che rispetto al prototipo non manifestano preoccupazioni archeologiche, ma intenzioni evocative subordinate alle esigenze espressive del soggetto.

In aderenza al testo biblico, il Raimondi propone un eroe giovinetto; se volessimo rintracciare analogie nell'inclinazione del volto e nello sguardo malinconico dovremmo ricorrere non più ad un modello antico, ma ad una figura di eroina biblica (spesso in *pendant* con il *David* ed assai diffusa in ambito franciano) come la *Giuditta*,[4] nell'interpretazione che ne

diede il Botticelli nel suo dipinto degli Uffizi.

1. Il disegno, attribuito a Marcantonio da Oberhuber (si veda il saggio in catalogo), è catalogato da J. Bean (1960, n. 225) come opera di anonimo del Nord Italia, ca 1500. M. Winner, nel suo articolo relativo alle derivazioni dall'*Apollo Belvedere* (tra cui in particolare analizza quella da lui ascritta, sia pure dubitativamente, al Francia conservata a Berlino, n. 88), lo ritiene eseguito da un anonimo toscano, intorno al 1500 (1968, pp. 188-189).

2. L'ipotesi della Davidson faceva leva su di una informazione fornita dal Sandraart secondo cui nella bottega romana di Marcantonio confluirono molti assistenti tedeschi e, tra essi, Barthel Beham, Georg Pencz e Jacob Binck pubblicarono opere con la sigla del bolognese. Tra questi, secondo la studiosa, potrebbe essere stato presente il fratello di Barthel, Hans Sebald Beham, che Sandraart non menziona tra gli assistenti di Marcantonio, ma che avrebbe potuto accompagnare il fratello e gli amici in un viaggio in Italia durante gli anni 1515-1520 ed il cui stile si riconoscerebbe in diverse stampe, tra cui il *David*.

3. Sul codex Escurialensis si confrontino: J. Shearman, 1977, pp. 107-146 e A. Nesselrath, in *Raffaello architetto*, 1984, p. 405; Idem, 1986, p. 129 e ss.

4. Per la diffusione del tema della *Giuditta* in ambito franciano si veda la scheda di catalogo n. 66.

22.

Un giovane uomo protetto da Venere (**già** ***l'Uomo e la donna con le sfere)***

(c. 1506)
B. 377; P. 226; D. dub. 40
mm 145 × 90
Vienna, Albertina, inv. 1971/383
Provenienza: P. Mariette, 1673 (Lugt 1789); Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 e ss.; Jebens, 1912, pp. 39-40; Oberheide, 1933, pp. 91-93; Petrucci, 1937, 31, p. 44, nota 16; Petrucci, 1938, p. 405; Foratti, 1938, p. 16; De Witt, 1968, n. XIV; Levenson, 1973, n. 356; Oberhuber-Walker, 1973, p. 54, n. 44, nota I; Shoemaker, 1981, pp. 72-73, n. 11; Landau, in J. Martineau-C. Hope, 1983, p. 317, n. P14; Oberhuber, 1984, p. 341, nota 10.

J. Ladenspelder, *Venere, Marte ed Amore* (Archivio fotografico del Warburg Institute, Londra).

K. Oberhuber, rintracciando il disegno preparatorio di Marcantonio a Bayonne, ha risolto in maniera definitiva il problema della paternità dell'invenzione per la stampa che, in passato (Bartsch, Fischel) ed anche più recentemente (De Witt), era stata assegnata con qualche incertezza al Francia. I dubbi avanzati dal Passavant e dal Delaborde circa l'autografia dell'incisione, che spetterebbe a Barthel Beham, rimasero invece senza seguito.

La Jebens per prima colse affinità nella figura femminile con la *Grammatica* (n. 30) eseguita all'epoca del soggiorno veneziano del Raimondi. Per Shoemaker la stampa imita la tecnica di Giulio Campagnola nell'incisione a retino e nel puntinismo; anche Landau vi scorge richiami al Campagnola nella qualità tonale, nel piccolo formato, nella complessità di significati. Entrambi gli studiosi, pertanto, convergono nel ritenerla eseguita a Venezia nel 1506 (anno in cui cade secondo l'opinione corrente il viaggio a Venezia di Marcantonio) o tutt'al più intorno al 1506-07 (Shoemaker), considerando che il bolognese si trattenne in quella città per qualche tempo.

La data piuttosto tarda proposta da Fischel (1509) non viene suffragata da una dimostrazione che dia ragione di questo avanzamento cronologico. Per la Jebens l'incisione segnerebbe il trapasso tra la fase veneziana e quella fiorentina del Raimondi, collocandosi subito prima di *Venere, Marte ed Amore* che è del dicembre 1508 (n. 34).

Influssi düreriani vengono colti unanimemente, ma a volte per opposte caratteristiche. Se ancora la Jebens vi scorgeva un ritorno alla tecnica a bulino dopo precedenti esperimenti sulla silografia düreriana, al contrario la Shoemaker vi rintracciava influssi dalle silografie, mentre Landau coglieva nel paesaggio riferimenti agli sfondi della *Vita della Vergine* di Dürer che Marcantonio avrebbe copiato, come voleva il Vasari, a Venezia. Recentemente Oberhuber ravvisò in questa stampa un sistema di modella-

re per punti derivante da Dürer e non da Giulio Campagnola, nonché una tipologia del nudo assai diversa da quello presente in opere sicuramente ascrivibili al periodo veneziano dove il modello di riferimento fu il Giorgione, mentre nel nostro caso si verificherebbe ancora il ricorso alla tipologia franciana.

Dal punto di vista iconografico l'opinione espressa dal Delaborde, che corresse il titolo formulato dal Bartsch (*L'uomo e la donna con le sfere*) con il *Giovane uomo protetto dalla Fortuna*, ha trovato ancora consensi nella Shoemaker che indica nel vaso fiammeggiante e nel globo ai piedi della donna due attributi dell'iconografia tradizionale della *Fortuna*. Esistono prove tarde segnâlate dal Bartsch biffate da nove barre che si incrociano diagonalmente; Landau ricordò, a questo proposito, un provvedimento di censura adottato nel 1823 da Leone XII, che, forse offeso dal nudo femminile, fece segnare la lastra insieme ad altre, di diversi autori, con nudi.

La rassegna delle diverse opinioni critiche formulate, consente ora di focalizzare i nodi salienti per la corretta comprensione dell'incisione. Una prima considerazione da fare investe il piano tecnico: anche in stampe precedenti del Raimondi rintracciamo l'uso del puntinato (n. 17) con la differenza che in questo caso è più diffuso e, soprattutto nella figura femminile, si estende lungo le linee di contorno giungendo talora a sostituire i tratti più rigidi dei colpi paralleli di bulino. Queste caratteristiche sono imputabili a quell'approfondimento della lezione tecnica düreriana tipico di alcune stampe datate 1506 (n. 24), ma il cui primo manifestarsi era stato colto anche a proposito del *David* (n. 21). La coincidenza tra la data ricorrente sulla *Venere sul bordo del mare* ed *Eros ed i tre putti* (nn. 28-29), di poco successivi la nostra stampa, e l'anno tradizionalmente proposto per il viaggio a Venezia del Raimondi nonché per l'esecuzione delle copie da Dürer, non deve frettolosamente farci concludere che tutte e tre queste opere risalgano al soggiorno veneziano, i cui estremi cronologici vanno ora posticipati alla luce di una nuova lettura filologica delle testimonianze superstiti (si veda la scheda n. 31).

Se inoltre confrontiamo la stampa con opere sicuramente veneziane per tecnica e stile come la *Grammatica* ed il *Sogno di Raffaello* (33), possiamo verificare come nel nostro caso è ancora il nudo femminile franciano a costituire, come voleva Oberhuber, un modello di riferimento, secondo un punto di stile non lontano da quello espresso dal Raibolini nel disegno con il *Giudizio di Paride* (n. 67). Più che con la *Grammatica* (come dalla Je-

bens in poi è stato detto) il nostro nudo femminile presenta analogie morfologiche con quello della *Venere sul bordo del mare*: stessa accentuazione dei fianchi che comporta una variante personale rispetto al nudo protoclassico franciano.

In un certo senso, le proporzioni disarmoniose della figura e la sua acconciatura inconsueta in Marcantonio fanno pensare ad un innesto di modelli nordici su di un prototipo franciano. Del resto, in campo pittorico a Bologna nel 1506 si verifica la compresenza, rispetto all'ideale apollineo del Francia, dell'umanità alternativa, bizzarra e stralunata, dell'Aspertini.

Se si accetta, dunque, una proposta di esecuzione in Bologna, viene inoltre, a cadere quello iato temporale stabilito dalla Shoemaker tra la redazione bolognese del disegno preparatorio di Bayonne e l'esecuzione dell'incisione a Venezia, a contatto con lo stile del Campagnola.

In un cammeo rinascimentale conservato a Berlino compaiono le due figure del giovane nudo e della donna con un uomo con cornucopia a destra: Panofsky vi scorse una probabile raffigurazione della scelta di Ercole (il giovane nudo) tra *Venus* ed *Honos*.[2] È da supporre che all'origine del cammeo e della stampa si collochi un comune prototipo, ma quanto al significato, occorre subito rilevare che il supposto Ercole dell'incisione non si trova di fronte ad una scelta, poiché non compaiono altre alternative oltre alla figura femminile. Quest'ultima tuttavia può veramente essere individuata con Venere: talvolta questa dea poggia, infatti, su di una sfera e reca una torcia fiammeggiante in mano (il recipiente da cui si sprigionano le fiamme potrebbe derivare da questo attributo venusiano).[3] In ogni caso la donna ha un atteggiamento protettivo nei confronti del giovane; se la stampa fu eseguita in occasione di un fidanzamento o di un matrimonio, in tal caso, il giovane che ha già scelto Venere, riceverebbe l'augurio di una protezione della dea dell'amore. Che quest'ultima sia raffigurata sotto le spoglie del nudo femminile viene indirettamente confermato da un'incisione non descritta di J. Ladenspelder ispirata, nella composizione generale, a quella di Marcantonio, in cui l'autore ha voluto effigiare *Venere con Marte*.[4]

Queste considerazioni inducono a suggerire una variazione nel titolo con quello di *Un giovane protetto da Venere*.

1. L. Meszaros (in *Vorbild Dürer*, 1978, p. 105, n. 105) sottolineava una relazione degli alberi a sinistra con il motivo analogo nella *Visitazione* della *Vita della Vergine* di Dürer.
2. E. Panofsky, 1930, p. 104.
3. A volte Venere poggia su di una sfera e riceve da Amore (o tiene in mano) una fiaccola, come nella stampa di scuola di Marcantonio con il *Trionfo di Venere* (B. xv, 38, 7) o nel disegno della Biblioteca Reale di Torino ascritto a scuola padovana dell'ultimo quarto del Quattrocento con la personificazione del *Pianeta Venere* (Bertini, p. 15, n. 25). La sfera da cui si sprigionano fiamme, tenuta dal giovane, potrebbe derivare da una sintesi tra i due attributi iconografici di Venere sopra citati (sfera e torcia).
4. La stampa non è ricordata da Oberheide, cui tuttavia si rimanda per l'analisi della sua fortuna in area nordica.

23.
La statua equestre di Marco Aurelio

(c. 1506)
B. 514; P. 270; D. 231
mm. 210×145
piccola abrasione con macchia marrone al centro del basamento
Vienna, Albertina, inv. 1971/459
Provenienza: P. Mariette, 1673 (Lugt 1789); Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Thode, 1881, p. 3, n. 3; Hirth, 1898, p. 17; Calabi, 1922, p. 34; Oberheide, 1933, p. 107; Davidson, 1954, p. 215; Oberhuber, 1966, pp. 91-92, n. 117; Cambridge 1974, pp. 16-17, n. 7 a cura di Folds; Dubois-Reymond, 1978, pp. 35-40.

Il modello antico della stampa è costituito dal celebre gruppo bronzeo del Marco Aurelio, ricordato per la prima volta in Laterano nel X secolo e restaurato durante il pontificato di Paolo II negli anni 1467-69 da Cristoforo di Geremia e successivamente, tra il 1473 e il 1474, per conto di Sisto IV che lo volle sistemato su di una nuova base rettangolare.

La scritta che compare nell'incisione fa riferimento alla sua collocazione davanti alla chiesa di S. Giovanni dove rimase fino al 1538, anno in cui il monumento venne posto sul colle Capitolino.[1]

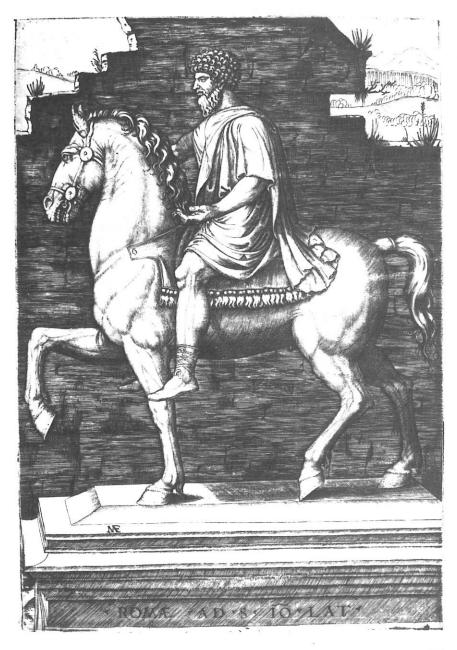
Per lo più tutti gli studiosi concordano nel ritenere la stampa eseguita a Roma, subito dopo l'arrivo e, comunque, prima dell'incontro con Raffaello. Folds, in particolare, ne precisa la datazione al 1509, soprattutto a causa di avanzamenti tecnici, rispetto alle opere preromane, che producono effetti volumetrici più convincenti.

Hirth individuò in B. Peruzzi l'esecutore del disegno preparatorio, ma la sua opinione scaturiva da una serie di deduzioni poggianti sulla formula-

zione di un rapporto tra il Raimondi, appena insediatosi a Roma, e il senese, che attualmente va rivisto in termini affatto nuovi.[2] Anche in questo caso, come in altri del periodo giovanile, Marcantonio può essersi basato su suoi appunti presi dal vivo, questa volta a diretto contatto con l'antichità.

In effetti, il confronto tra il gruppo bronzeo, le diverse derivazioni precedenti la nostra stampa (attinte all'elenco compilato recentemente da P.P. Bober e R. Rubinstein che integra quanto già ricordato da Thode e dalla Dubois-Reymond)[3] e l'esemplare raimondiano ne evidenzia l'originalità nell'interpretazione del prototipo antico. Quest'ultimo, indagato con grande attenzione, venne riproposto con una certa fedeltà, se si escludono alcuni dettagli, come ad esempio il motivo decorativo della gualdrappa. Tuttavia, talune divergenze, già sottolineate dalla Dubois-Reymond, alterando le proporzioni dell'originale, concorrono a modificarne la visione d'assieme: si notino in particolare la testa del cavaliere e del cavallo più grandi rispetto al corpo di quanto non lo siano nel gruppo equestre. È possibile che Marcantonio avesse in mente una sua visione ideale dell'imperatore a cavallo che costituì una sorta di filtro interpretativo del modello, indagato con cura scrupolosa, ma in ultima istanza rielaborato secondo un processo di assimilazione dell'antico. In effetti la stampa si differenzia dalle altre derivazioni del *Marco Aurelio* (comprese quelle più vicine cronologicamente come il disegno nel f. 31v del Codex Escurialensis e la stampa di Nicoletto da Modena, n. 62)[4] che in generale sembrano rispettare maggiormente le proporzioni. Anche l'incisione successiva di Marco da Ravenna (B. XIV, 375-376, 515) si allontana dal Raimondi o, meglio, media le caratteristiche della stampa di Marcantonio con altre espresse in precedenti desunzioni (secondo la Dubois-Reymond essa sarebbe particolarmente vicina al Codex Escurialensis).

È pienamente condivisibile l'opinione di Folds riguardo la maturazione del linguaggio tecnico avvertibile soprattutto nella capacità di esprimere la tridimensionalità delle figure. Da questo punto di vista il muro, con il suo trattamento marezzato che ne accentua il carattere di rovina, costituisce nel contempo un mezzo per scandagliare lo spazio secondo piani paralleli in profondità ed un piano di fondo da cui far emergere il gruppo antico secondo una modulazione chiaroscurale che rivela una nuova sensibilità tonale. Anche il trattamen-

to del corpo del cavallo, con i muscoli evidenziati a fior di pelle, sviluppando alcune indicazioni presenti nel modello, testimonia a favore di una conquistata maturità nella resa anatomica (la rigidità delle pieghe dell'abito dell'imperatore, come della sua capigliatura, accentua invece quanto già presente nel prototipo, secondo quell'ideale classico personale di cui s'è detto).

Queste conquiste formali nascono tuttavia ancora all'interno di un linguaggio tecnico di ascendenza düreriana, così come si era venuto configurando nel 1506 in stampe come il *Davide e Golia*(n. 21) e l' ? *Apollo, Giacinto e Amore* (n. 24). Manca altresì l'ampiezza di forme che acquisirà durante il successivo soggiorno veneziano. Nel 1506 circa si colloca un probabile primo viaggio a Roma di J. Francia (n. 84), al quale forse Marcantonio partecipò. È tuttavia anche probabile che il Raimondi impiegasse studi dall'antico compiuti in occasione di quella precoce esperienza romana, intorno al 1503 circa, ricostruita da K. Oberhuber nel suo saggio.

1. Per una breve storia del monumento si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 206-208.

2. Si confronti al proposito: M. Faietti-K. Oberhuber, 1987 e quanto scritto in questo catalogo da S. Ebert-Schifferer.

3. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 207-208.

4. Per il Codex Escurialensis si vedano in particolare: J. Shearman, 1977, pp. 107-146; A. Nesselrath, 1984, p. 405; Idem, 1986, p. 129 e ss.

24.
? *Apollo, Giacinto e Amore*

(9 aprile 1506, datata in un cartiglio a sinistra)
B. 348; P. 166; D. 108
mm 300 × 225
Londra, British Museum, inv. 1973. U. 35
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 ss.; Jebens, 1912, pp. 24-25; Calabi, 1922, pp. 28-30; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 136; Petrucci, 1937, 31, p. 39; Petrucci, 1938, p. 405; Foratti, 1938, pp. 7-8; Petrucci, 1964, p. 20; Oberhuber, 1966, p. 88, n. 110; Oberhuber, 1973, p. 54, n. 44; Dubois-Reymond, 1978, p. 18; Shoemaker, 1981, p. 64.

Bartsch e Passavant ascrissero, sia pure dubitativamente, al Francia il disegno preparatorio per l'incisione, che Fischel riteneva invece di un artista padovano.[1] La Jebens credette di scorgervi i caratteri di un ferrarese giungendo ad ipotizzare una sosta del Raimondi a Ferrara (oltre che a Padova e a Mantova) lungo il viaggio per Venezia. La bibliografia più recente (Shoemaker) non ignora la possibilità che Marcantonio sia stato l'autore del disegno, ma individua rapporti morfologici col Mantegna (*S. Sebastiano*, Vienna, Kunsthistorisches Museum) e finisce col ritenere che il bolognese possa aver utilizzato un disegno altrui (imputabile del cambiamento stilistico rispetto alle stampe precedenti) desunto da un'antica scultura. Quest'ultima era stata individuata dalla Jebens con *Il rito della morte di Antinoo*, oggi noto come *Castore e Polluce* (Madrid, Prado), già nella collezione Ludovisi a Roma.

Il rapporto con il linguaggio tecnico di Dürer già sottolineato dalla Pittaluga (secondo cui gli intenti plastici e pittorici non superano tuttavia l'insistente linearismo degli inizi di Marcantonio), viene ulteriormente precisato dalla Shoemaker. A suo avviso, il Raimondi tenne particolarmente conto dell'*Adamo ed Eva* inciso dal tedesco nel 1504, sia nella composizione generale che nei dettagli, oltre che nella creazione di aree di luce rotonde e curvilinee per modellare le forme scultoree.

La caratteristica principale della stampa è senza dubbio dovuta ad un'intensa assimilazione della lezione grafica düreriana subordinata ad intenti plastici; manca, tuttavia, una modulazione chiaroscurale che superi il rigido determinismo delle linee di contorno e collochi le figure in uno spazio atmosferico. Così, l'angolosa definizione anatomica, che ha fatto pensare al Mantegna, è il risultato di un esperimento riuscito a metà e si pone in continuità tecnica e stilistica con stampe precedenti, come l'*Allegoria della Vita umana* (n. 8) o successive, come *Amore ed i tre putti* (n. 29). È molto probabile che Marcantonio si sia servito ancora una volta di un proprio disegno: si possono infatti istituire confronti tipologici per la posizione delle ginocchia, la parte inferiore delle gambe e la testa di Giacinto con il *Giovane* di Praga, nonché per la modellazione del torso con l'*Apollo Belvedere* a Bayonne.[2] Anche l'Amore, che alla Jebens ricordava con qualche ragione il Mantegna, presenta analogie, come osserva K. Oberhuber, con un putto conservato a Bayonne, autografo del Raimondi. Secondo lo studioso (1973), inoltre, il foglio conservato al Fogg Museum con un *Uomo visto di spalle* è coevo alla stampa e se ne avvicina nella posa e nel movimento (si veda in particolare l'Apollo).[3]

L'individuazione del modello antico dovuta alla Jebens ed accettata fino ad ora (Shoemaker e Dubois-Reymond) è in realtà improponibile, poiché il *Castore e Polluce* (che pure pre-

senta nella generale disposizione qualche affinità) venne con ogni probabilità scoperto nel 1621 o nel 1622.[4] Resta il fatto che il gruppo raimondiano presenta un intenzionale aspetto «all'antica», sottolineato dal modo di trattare i genitali di Apollo (Shoemaker) e dal rilievo a sbalzo delle figure che potrebbe anche far pensare ad un bassorilievo. A questo proposito occorre ricordare l'inclinazione del Raimondi a rielaborare in modo affatto personale i propri modelli antichi.

Sandro De Maria (c. o.) scorge alcune affinità con le due figure centrali del sarcofago con *La scoperta di Arianna* (Oxfordshire, Blenheim Palace), ossia Bacco ed il satiro che gli è accanto alla sua destra. Il sarcofago fu riprodotto in un'incisione di Jacopo Francia collocata cronologicamente proprio accanto all'*Apollo e Giacinto* dal quale risulta dipendere tecnicamente (n. 83). Anche se la posizione delle due figure risulta assai diversa, tuttavia, non si possono tralasciare alcuni elementi che si richiamano in entrambe le stampe: la foggia del bastone, la pelle di capretto del nostro Apollo e del satiro del Francia, nonché il serto con foglie di vite, ma occorre anche rilevare che, nel caso di una comune dipendenza dal modello antico, il Raimondi ha riproposto la collocazione delle figure del sarcofago, mentre Jacopo le ha rappresentate in controparte. Entrambi hanno invece liberamente elaborato le due teste, mancanti nel modello antico.[5]

In ogni caso, poiché l'identificazione del modello per la nostra incisione con il sarcofago ad Oxfordshire risulta ancora ipotetica, si preferisce mantenere, sia pure con riserve, il titolo tradizionale risalente al Bartsch.[6]

1. Il rapporto col Francia veniva invece respinto dal Foratti.

2. Per l'analisi di tutti i disegni di Marcantonio citati in relazione a questa stampa si veda il saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo. Vale la pena di sottolineare che la tipologia del volto del *Giovane* conservato a Praga (Narodni Galerie) si accosta anche all'uomo nella *Giovane coppia minacciata dalla morte* di Dürer (B. VII, 104, 94).

3. Si veda anche Folds in Cambridge 1974, pp. 14-15, n. 5.

4. Per la storia del gruppo si veda: F. Haskell-N. Penny, 1984, pp. 220-223, n. 17.

5. Riguardo al problema della trasmissione della fonte antica e di un presunto soggiorno romano del Francia, si veda quanto scritto nella scheda relativa alla stampa di quest'ultimo.

5. Un esempio della fortuna del presunto Giacinto è costituito, secondo J.L. Sheehan (1973, p. 311, nota 20), dall'*Uomo con una freccia* di Benedetto Montagna (B. XIII, 350, 33).

25.
La Ninfa e il satiro
(11 maggio 1506, datata sul sasso in basso a sinistra)
B. 319; P. 185; D. 140
mm 229 × 185
Albero in parte rifatto, ritoccato a penna in diversi luoghi
Vienna, Albertina, inv. 1971/332
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Jebens, 1912, p. 27; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 131; Panofsky, 1930, p. 169; Foratti, 1938, p. 9; Pogány-Balás, 1970, pp. 135-136, nota 5; Dunand-Lemarchand, 1977, pp. 162-165; Winternitz, 1982, p. 139; Pogány-Balás, 1984, p. 55.

Datata nel maggio del 1506 come volevano il Passavant e il Delaborde (Bartsch era rimasto indeciso, nel tentativo di decodificare la scritta, tra marzo e maggio), la stampa venne correttamente attribuita ad un disegno dello stesso Marcantonio a partire dal Passavant.

Jebens credette di scorgere nella ninfa una derivazione dalla Nereide a sinistra nella *Battaglia degli dei marini* di Mantegna (B. XIII, 238-239, 17), successivamente negata dal Foratti. Già in precedenza, comunque, Panofsky aveva precisato come la figura femminile sdraiata per terra a sinistra nell'*Ercole al bivio* di Dürer (B. VII, 86-87, 73) e la ninfa del Raimondi, ad essa correlata, derivino entrambe da un comune prototipo costituito forse da un disegno mantegnesco perduto, cui si ispirerebbe anche la Nereide del pittore padovano e la giovane donna nel *Mostro marino* di Dürer (B. VII, 84-85, 71). E Pogány Balás riprende questa opinione (1970), asserendo in seguito (1984) che la *Battaglia degli dei marini* del Mantegna avrebbe origine da un antico sarcofago, già individuato da P. Bober.[1]

Dal punto di vista iconografico, la stampa venne analizzata soprattutto da Delaborde, che respinse l'interpretazione di Ottley secondo cui Marcantonio avrebbe voluto rappresentare gli amori di Giove e Antiope e propose di scorgervi il risveglio della natura in primavera (gli alberi sembrano alludere a questa stagione, così i fiori disseminati davanti alla ninfa). Secondo lo studioso francese la stagione primaverile è ribadita anche dalla presenza e dall'atteggiamento del satiro, cui spetterebbe il compito di esprimere il risveglio dei sensi che accompagna la rinascita della natura.

Un'analisi dettagliata della ninfa consente di formulare alcune precisazioni assai utili per chiarire definitivamente dopo quanto ricordato sopra la genesi dell'«invenzione» raimondiana. Non v'è dubbio infatti che la ninfa di Marcantonio derivi da un *collage* tra la figura femminile a sinistra nell'*Ercole al Bivio* e in misura minore, quella presente nel *Mostro marino*, an-

A. Dürer, *Il mostro marino*, Vienna, Albertina.

A. Dürer, *Ercole al bivio*, Vienna, Albertina.

cora di Dürer[2] Dalla prima stampa il Raimondi attinge la veduta di profilo della testa; la posizione del braccio destro e quella delle gambe, mentre dalla seconda vengono riprese la sovrapposizione dei due piedi tra di loro; la posa del braccio sinistro, nonché della mano. Tutto questo avviene non senza differenze iconografiche e stilistiche (la ninfa di Marcantonio è assai più classica di quanto non lo siano le due giovani donne di Dürer), ma in perfetta aderenza ad un metodo di lavoro dell'incisore, più volte sottolineato in queste schede di catalogo, consistente nel gusto per l'assemblaggio di diversi motivi (suoi o di altri, poco importa, poiché essi, comunque, danno luogo a risultati sempre autonomi).

Possiamo, dunque, concludere che Marcantonio attinse direttamente alle due incisioni citate di Dürer (entrambe riconducibili al 1498 circa),[3] senza tener conto dell'esemplare mantegnesco che invece, forse anche tramite la mediazione di un disegno perduto come voleva Panofsky, fu utile per l'artista tedesco.[4]

È interessante constatare che la ninfa del Raimondi è citata, con qualche variante, nella placchetta attribuita allo Pseudo-Fra Antonio da Brescia (*L'Abbondanza ed un Satiro*, n. 135) assieme ad un satiro desunto da una stampa di Dürer datata 1505 (*La famiglia del Satiro*) e copiata, tra l'altro, da Giovanni Antonio da Brescia nel 1507. La fortuna iconografica della ninfa raimondiana si diffuse dunque immediatamente, tanto da essere associata ad invenzioni düreriane quasi coeve, in una placchetta che possiamo ritenere eseguita, sulla base dei dati forniti, non prima del 1506 e forse anche del 1507 (la copia da Dürer di Giovanni Antonio da Brescia potrebbe aver incrementato l'interesse per l'originale).

Sotto il profilo iconografico non sembra, invece, di poter aggiungere novità di rilievo rispetto all'interpretazione, semplice ma efficace, proposta da Delaborde e ribadita, sia pure indirettamente, dalle osservazioni formulate da Winternitz (a proposito anche di questa stampa) circa le connotazioni dionisiache spesso implicite negli strumenti a fiato (in questo caso il corno tenuto dalla ninfa). Quel che è certo è che il tema non rientra nel filone della *Ninfa addormentata scoperta da un satiro* (o da satiri) diffuso in area veneta nel sec. XVI, a cui appartiene, invece, l'opera presente in catalogo al n. 2.

Un'ulteriore testimonianza della fortuna della figura femminile raimondiana è data dalla sua ricorrenza in un cammeo del Museo del Bargello a Firenze. La nitidezza dei contorni della ninfa e la purezza del suo profilo (che al Foratti ricordavano genericamente qualche cammeo antico) dovevano prestarsi assai bene ad una sua diffusione in opere preziose a rilievo.

1. Passavant ricorda una copia in controparte dell'*Ercole al bivio* di Dürer attribuita proprio a Marcantonio (P. VI, 48-49). Secondo L. Meszaros in *Vorbild Dürer* (p. 69, n. 57) essa potrebbe esser datata anche prima del 1503 per confronti con stampe giovanili del bolognese.

2. P. Bober, 1964, pp. 43-48: si tratta di un sarcofago, ora a Roma, Villa Medici, rappresentante un *thiasus* marino.

3. W.L. Strauss, 1976-1977, pp. 74-80, nn. 23 e 24, con precedente bibliografia.

4. Un'esauriente analisi, con il rimando alla bibliografia precedente, della *Battaglia degli dei marini* del Mantegna (B. XIII, 238-239, 17) si trova in: R. Lightbown, 1986, pp. 490-491, n. 211.

26.
Due satiri puniscono una ninfa

(c. 1506)
B. 305; P. 183; D. 139
mm 190 × 137
Berlino, Kupferstichkabinett, 536-1906
Provenienza: acquistato nel 1906

Bibliografia: Thode, 1881, p. 28, n. 21; Jebens, 1912, p. 35; Foratti, 1938, p. 13.

Ignorata dalla bibliografia più recente sul Raimondi, la stampa risulta, invece, assai significativa in relazione a quella libertà di approccio all'antico che caratterizza, in modo affatto personale, tutta la prima fase dell'attività raimondiana. Il modello venne individuato già dal Thode in un sarcofago, ora al British Museum, con la rappresentazione nel fronte della *Processione trionfale di Bacco ed Arianna*: la stampa riproduce in particolare il lato minore destro dove nell'originale è raffigurata una *Flagellazione di Pan*.[1] Indagini anche recenti relative al sarcofago ne hanno messo in luce la notevole fortuna iconografica incontrata sia dalla scena frontale, che da quelle nei due lati minori.[2] Per limitare l'attenzione ai soli bolognesi, occorre ricordare che, ancora prima del Raimondi, Amico Aspertini riprodusse in più riprese nel suo Wolfegg Codex il sarcofago, di cui conosciamo un'originaria collocazione in Santa Maria Maggiore a Roma grazie alle indicazioni presenti nel taccuino del bolognese.[3] Ma, rispetto ad Amico, che in questo caso riprodusse la *Flagellazione di Pan* senza varianti apprezzabili rispetto al modello, Marcantonio sostituì Pan con una ninfa e i due satiri umanizzati con due satiri dalle estremità caprine (come il *Pan* del sarcofago). Ne risultano di conseguenza modificate anche le posizioni delle braccia del satiro a sinistra, che non trattiene più la coda di Pan con la mano sinistra, mentre innalza l'altra mano con un gesto che vuole essere altrettanto punitivo nei confronti della ninfa. Si può ipotizzare che la conoscenza del sarcofago pervenne al Raimondi tramite un suo soggiorno a Roma precedente quello documentabile al 1509 ca. (n. 23): egli estrapolò il motivo della *Flagellazione*, rielaborandolo forse anche sulla base di un'invenzione del Mantegna come quella presente nel *Baccanale con Sileno* dove compare il motivo della donna caricata sulle spalle di un satiro.[4] In ogni caso, si trattò di una rielaborazione affatto personale da parte di Marcantonio, che si valse con ogni probabilità di studi preparatori autografi, come supponeva il Passavant.

Nello sfondo paesistico non si riscontra la presenza delle consuete desunzioni morfologiche da Dürer, tuttavia la conduzione del bulino (che alterna tratteggi di varia lunghezza incrociantisi in diverse direzioni e sostenuti da un uso del puntinato abbastanza diffuso) sortisce effetti plastici abbastanza convincenti. Questi motivi fanno propendere per una datazione certamente successiva a quella della *Ninfa scoperta da un satiro* (n. 2) che il Delaborde riteneva più o meno eseguita nello stesso periodo, pur riscontrandovi un'adesione alla maniera del niello che è del tutto assente nella nostra stampa. Un certo avanzamento tecnico ravvisabile soprattutto nella costruzione plastica dei corpi suggerisce anche un'epoca di esecuzione successiva alla *Ninfa e il satiro* (n. 25), datata 11 maggio 1506 e che il Foratti avvicinava alla *Punizione*.

1. Per la storia del sarcofago, la sua descrizione e l'indicazione della bibliografia specifica si veda: P.P. Bober-R.Rubinstein, 1986, pp. 116-119, n. 83. Tra i contributi particolari va soprattutto segnalato: R. Rubinstein, 1976, pp. 103-157.

2. Una lista dettagliata delle diverse desunzioni si può trovare nell'opera sopra citata di P.P. Bober-R. Rubinstein.

3. Aspertini riprodusse l'intero fronte (ff. 31v-32); il lato sinistro (f. 48v) e il lato destro (f. 47v) già nel Wolfegg Codex. Ritornò successivamente sul lato sinistro nel codice London I (f. 2): si veda al proposito P.P. Bober, 1957, p. 47. In stampe del periodo romano di Marcantonio e della sua scuola ritornano rielaborazioni parziali: si vedano il B. XIV, 299-300, 397 e il B. XIV, 207, 258 (come risulta dall'elenco di P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 118). Nella bottega romana del Ripanda, del resto, in un'epoca successiva rispetto a quella di esecuzione della nostra stampa, il sarcofago fu ancora oggetto di desunzione nei fol. 58 e 59 del Codex di Oxford.
Finora non è stato notato che il satiro di una stampa giovanile di Marcantonio (P. VI, 44-45, 289) deriva dal Pan nel gruppo dei quattro danzatori del fronte del sarcofago con variazioni tra cui, in particolare, la sostituzione della *cista mystica* con un otre di vino. La Menade che gli è accanto non compare nel modello antico, ma ha punti di tangenza con la *Venus pudica* disegnata nello stesso posto nel fol. 32 del Wolfegg Codex, in luogo del satiro frontale presente nel sarcofago accanto a Pan.

4. Questo motivo è stato messo in relazione con la *Flagellazione di Pan* da J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, p. 184, nota 5 e da E. Pogány-Balás, 1984, p. 56. Un'esauriente scheda relativa alla stampa del Mantegna, comprensiva di un riepilogo della precedente bibliografia, si trova in: M.J. Zucker, 1984, pp. 96-98, n. 007.
Va ricordato (P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 119) che Taddeo Zuccari adottò una rielaborazione del motivo antico della *Flagellazione di Pan* costituita da una satiressa a cavalcioni di un satiro, riecheggiante la rielaborazione proposta da Marcantonio, nel camerino dell'Autunno del Palazzo Farnese a Caprarola. In un disegno dello stesso Taddeo (Philadelphia, Philip H.-A.S. Rosenbach Foundation), messo in relazione con l'affresco ma in modo assai ipotetico, compare il medesimo motivo: in questo caso tuttavia satiro e ninfa non hanno le estremità caprine (si confronti: J. Gere, 1969, pp. 109; 203, n. 217, figg. 138-139).

5. Per la Jebens la ninfa ricorderebbe la Venere in *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15), ma tale accostamento è soltanto tipologico e non risulta pertanto un valido elemento per la datazione.

27.
Orfeo incanta gli animali
(c. 1506)
B. 314; P. 191; D. 131
mm 212 × 170
lacune nel bordo superiore destro ed in quello sinistro, nonché lungo il lato destro, sino circa a metà (il tronco d'albero è parzialmente rifatto a penna)
Vienna, Albertina, inv. 1971/330
Provenienza: P. Mariette, 1676; Principe Eugenio di Savoia; HB

Bibliografia: Foratti, 1938, p. 12; Oberhuber, 1966, p. 87, n. 107; De Witt, 1968, n. IV; Shoemaker, 1981, p. 54, n. 2.

Considerato concordemente opera giovanile, l'*Orfeo* viene collocato dalla Shoemaker accanto a *Piramo e Tisbe*, datato 1505 (n. 19) in cui si registrano, secondo la studiosa, analoghe rigidità nella tecnica, linee di contorno altrettanto pesantemente tracciate, nonché affinità morfologiche negli elementi paesistici comuni a stampe di questo momento. Foratti, invece, posticipa l'esecuzione al 1507-1508, ponendo in relazione l'incisione con le esperienze veneziane di Marcantonio.

Il rapporto con l'arte nordica (già il Bartsch avanzava nella figura del cane un riflesso di Dürer) viene precisato da Shoemaker a favore della puntasecca del Maestro del Libro di Casa raffigurante un *Cane che si gratta* (P. II, 272, 70).

La figura di Orfeo è ancora in relazione tipologica con il S. Giuseppe dell' *Adorazione dei pastori* (n. 11) e con le due figure dell'allegoria di Berlino con il *Tenpus nosce* (n. 51). Tuttavia, il trattamento della superficie, soprattutto negli animali, ma anche nel drappeggio, fa pensare a quell'approfondimento della tecnica düreriana verificatosi nelle stampe eseguite nel 1506.

Le colline e l'orizzonte a semplice contorno, la roccia frastagliata ricoperta da un abbondante ciuffo d'erba fanno parte di un corredo morfologico elaborato da Marcantonio proprio in questo tempo (nn. 25-26, 28-29).

Interessante è constatare la novità iconografica del tema fornita dal Raimondi: in effetti, nelle redazioni pittoriche e a stampa dell' *Orfeo che incanta gli animali* la visione di profilo del poeta-musico è rara. Per rimanere nell'ambito dei nielli e delle stampe di area bolognese ed emiliana, si possono considerare il niello ascritto al Francia dal Passavant (n. 100) e quello di Peregrino da Cesena (n. 112), entrambi derivanti probabilmente da un disegno di un maestro ferrarese del sec. XV, e le stampe di Nicoletto da Modena (H. V, 116, 13 e cat. n. 60).[1] È probabile che il Raimondi sia stato influenzato dalla figura di musico seduto a destra nel *Trionfo della Morte* nella Cappella Bentivoglio in S. Giacomo a Bologna che Lorenzo Costa terminava nel 1490. È certo comunque che lo stile di Marcantonio risulti più vicino nell'ampiezza dell'abito e delle pieghe a prototipi franciani più tardi (per esempio, l'angelo musicante nella *Pala Calcina* a Leningrado del 1500).

L'Orfeo del Poliziano, rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1480,[2] fu senza dubbio uno dei motivi del diffondersi della sua iconografia, soprattutto tra gli artisti del Nord Italia, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. A Bologna la fortuna del mito del poeta tracio (si vedano nn. I, 100, 112) fu forse anche incentivata dalla passione musicale che contraddistingueva membri della famiglia Bentivoglio; artisti come L. Costa, Antonio da Crevalcore ed intellettuali come quel Giovanni Filoteo Achillini che Marcantonio ritrasse proprio in vesti di musico (n. 17).[3]

Né va dimenticato a questo riguardo che proprio a Bologna tra il 1491 e il 1494 si ebbero le prime edizioni delle opere latine e volgari del Poliziano.

L. Costa, *Trionfo della morte*, part., Bologna, S. Giacomo.

1. Si veda la riproduzione di H., V, 116, 13 in: M.J. Zucker, 1984, p. 187, fig. 028.
2. V. Branca, 1983, pp. 55; 72.
3. Si veda al proposito: M. Faietti, 1986.

MF

28.
Venere sul bordo del mare
(11 settembre 1506, datata su di un cartiglio in basso verso il centro)
B. 312; P. 143; D. 111
mm 217 × 153
Vienna, Albertina, inv. 1971/328
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Thode, 1881, p. 27, n. 17; Jebens, 1912, pp. 32-33; Oberheide, 1933, p. 70; Foratti, 1938, p. 10; Petrucci, 1938, p. 405; De Witt, 1968, n. xxv; Levenson, 1973, n. 355; Avery, 1978, p. 174 e seg.; Sheard, 1978, n. 102; Shoemaker, 1981, pp. 68-69, n. 9; Landau in J. Martineau-C. Hope, 1983, pp. 316-317, n. P13; Oberhuber, 1984, pp. 333, 341, nota 10.

Fu il Thode per primo a rintracciare il modello antico della stampa nel dipinto realizzato da Apelle per il tempio di Asclepio a Kos noto con il titolo di *Venere Anadyomene*, la cui conoscenza fu mediata da una versione scultorea attribuita a Policarmo di Rodi (II sec. a.C.) di cui esistono repliche.[1] Quanto al disegno preparatorio (che risulta, alla luce delle nostre conoscenze sull'attività di disegnatore del bolognese, molto probabilmente autografo), dopo il silenzio del Bartsch, venne ascritto a Marcantonio, sia pure dubitativamente, dal Passavant, che tuttavia non fu seguito da tutti. In particolare, Delaborde proponeva Jacopo Francia, sulla scorta di alcune affinità riscontrabili a suo parere con le versioni di *Lucrezia* e di *Cleopatra* di quest'ultimo (nn. 85, 84), mentre il Foratti vi scorse un discepolo minore di Giovanni Bellini. L'opinione di quest'ultimo studioso affonda le sue radici su quella individuazione di caratteri veneziani nella stampa, risalente in prima istanza alla Jebens che ravvisava infatti analogie tra il tipo muliebre del Raimondi e quello presente in dipinti di Palma il Vecchio, nonché somiglianze con la posizione delle braccia nella *Giovane donna allo specchio* di Giovanni Bellini a Vienna.[2] Anche per Landau l'incisione denuncia influssi pienamente veneziani; d'altro canto lo studioso la ritiene eseguita proprio a Venezia durante quel soggiorno che, secondo l'opinione corrente, risalirebbe al 1506. Pur accettando la cronologia tradizionale relativa al viaggio del Raimondi nella città lagunare, la Shoemaker non insiste sui caratteri veneti della *Venere*, limitandosi a ricordare che la curvatura del tratto superiore delle gambe può essere accostata a quella della *Grammatica* (n. 30), avvicinata da Richter ai perduti affreschi del Giorgione a Cà Soranzo. Piuttosto, sono ravvisabili a suo parere influssi düreriani, già avvertiti dalla Jebens e riaffermati da ultimo da Landau; in particolare, il morbido modellato del corpo di Venere, il modo di indicare le ombre lungo i fianchi ed il contrasto tra la gamba illuminata e quella in ombra rimandano ad esempi düreriani (il nudo femminile del *Sogno del dottore*, B. VII, 91, 76), così come il modo di costruire l'albero (riecheggiante quello della *Coppia mal assortita*, B. VII, 103-104, 93). In ogni caso la stampa, rispetto alla più tarda *Grammatica*, risulterebbe ancora non molto evoluta nella capacità di rendere la tridimensionalità della figura ed, inoltre, piuttosto goffa nel disegno. La recente interpretazione dell'incisione proposta da Oberhuber si basa, da un lato, sulla revisione della cronologia tradizionale riguardante il viaggio veneziano (si veda la scheda n. 31), dall'altro, sull'analisi delle caratteristiche tecniche e stilistiche della stampa denuncianti rispettivamente un sistema di modellare per punti di ascendenza düreriana, e non riconducibile a Giulio Campagnola, nonché un accostamento ai nudi del Francia piuttosto che a quelli veneti.

Marcantonio avrebbe dunque inciso la *Venere* ancora a Bologna sotto l'influsso del Raibolini e con un linguaggio tecnico che presuppone un approfondimento della lezione düreriana.

In effetti, se si considera la stampa dal punto di vista stilistico si deve sottolineare che i contatti con la cultura veneta non sono così stringenti; tutt'al più si potrebbe constatare che la posizione delle gambe, nel tratto inferiore, riconduce alla *Donna nuda in piedi* affrescata al Fondaco dei Tedeschi e nota attraverso l'incisione di J. Piccini,[3] ma il fatto che la decorazione dell'edificio è successiva alla stampa induce a ritenere che entrambe le figure fossero forse ispirate ad un modello comune. Come per la figura femminile nel *Giovane uomo protetto da Venere* (n. 22), anche per questo nudo si deve parlare di un probabile innesto di modelli nordici (segnatamente di Dürer) su di un prototipo franciano non lontano, per esempio, dalle divinità nel *Giudizio di Paride* dell'Albertina (n. 67). Si tratta di un momentaneo allontanamento da parte di Marcantonio da quell'ideale di bellezza muliebre protoclassica (che vedeva espresso nelle figure armoniose del Raibolini), o meglio di una moderata riforma alla luce di alcune invenzioni del Dürer risalenti agli anni 1497-1499: si confrontino i nudi nel *Sogno del dottore* citato, nel *Mostro marino*, B. VII, 84-85, 71 e in *Ercole al bivio*, B. VII, 86-87, 73 (dalle ultime due stampe Marcantonio prese a prestito elementi per la sua ninfa nella *Ninfa e il Satiro*, (n. 25), risalente anch'essa al 1506).

Il 1506 fu dunque un anno caratterizzato da un'intensa esercitazione sulle stampe di Dürer, ma che questa potesse aver luogo anche a Bologna viene confermato indirettamente dall'assenza di caratteri veneziani in questa opera.

A. Dürer, *Il sogno del dottore*, Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Francia e Dürer costituirono, dunque, i due poli di riferimento moderni utilizzati dal Raimondi per la sua interpretazione del modello antico, individuato correttamente dal Thode nella *Venere anadyomene*. Come in altri casi l'interpretazione fornita da Marcantonio è piuttosto autonoma (basta confrontare la versione a stampa con alcuni bronzetti di epoca romana, dove, tuttavia, sono compresenti il tipo della Venere che suddivide in due ciocche la chioma e quello che trattiene i capelli con un solo braccio).[4] Sheard ha supposto che la torsione delle spalle in Marcantonio risulta da una variazione del gesto della *Leda* di Leonardo, ma la notevole differenza tra i due atteggiamenti non consente di cogliere reali connessioni. Del resto, il tipo della *Venere anadyomene* venne ampiamente elaborato nel corso del Cinquecento (si ricordi la versione di Tiziano ad Edimburgo e quella dal Giambologna per la sua *Fi-*

renze della Villa di Petraia che Avery sosteneva mutuata dalla stampa per il motivo della treccia strizzata dalle mani) e si può ritenere che la redazione del Raimondi appartenga ad una delle possibili interpretazioni di questo filone iconografico.

Una variante assai vicina a quella della stampa sembra essere la *Venere* attribuita a Giovanni Maria Mosca e conservata al Victoria and Albert Museum.[5]

1. Sandro de Maria (c.o.) sottolinea l'importanza della mediazione scultorea per la diffusione del tema nel Rinascimento.

2. Per questa ed altre versioni del tema di ambito belliniano si veda: F. Heinemann, 1962, pp. 74-75.

3. Si veda la riproduzione in: *L'opera completa di Tiziano*, 1978, n. 9 a cura di Valcanover.

4. Due bronzetti romani al Louvre (inv BR 4481 e BR 4420) presentano i capelli divisi in due ciocche e le braccia alzate per acconciarli, ma il corpo è abbastanza vicino a quello della *Venere* di Marcantonio.

5. Si veda la scheda relativa (S13, p. 369) di A. Radcliffe in J. Martineau-C. Hope, 1983. Ad Oberheide si rimanda per l'analisi della fortuna iconografica della stampa in area nordica.

29.
Amore e i tre putti

(18 settembre 1506)
B. 320; P. 168; D. dub. 42
mm 216 × 183
smarginata in alto e a sinistra
Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. P.N. 21743
Provenienza: Istituto delle Scienze, Bologna

Bibliografia: Jebens, 1912, p. 33; Oberheide, 1933, p. 72; Foratti, 1938, p. 10; Petrucci, 1938, p. 405; Cambridge, 1974, p. 14, n. 4, a cura di Folds; Shoemaker, 1981, p. 70, n. 10; Oberhuber, 1984, p. 333.

La stampa, datata 18 settembre 1506 sull'erma, una settimana dopo la *Venere sul bordo del mare* (n. 28), fu ascritta al soggiorno veneziano di Marcantonio (che la tradizionale cronologia colloca appunto in questo anno) da Folds, Shoemaker, Landau.[1] La revisione della cronologia del viaggio a Venezia, (n. 31) comporta alcune considerazioni che consentono una migliore comprensione della stampa. In prima istanza, nel 1506 ancora a Bologna, Marcantonio ha modo di approfondire quella conoscenza della tecnica düreriana (che del resto gli era nota sin dalle prime opere), in stampe ove si verificano, inoltre, desunzioni morfologiche e, talora, spunti per una sorta di revisione del tipo di bellezza muliebre protoclassica del Francia (come nella Venere delle schede 22 e 28). Del resto, nel 1506 a Bologna erano compresenti l'ideale apollineo del Raibolini e quello grottesco dell'Aspertini e la città, grazie alla presenza du uno Studio di rilevanza internazionale, poteva aprirsi ad esperienze artistiche diverse: non è privo di significato che Dürer al suo passaggio a Bologna, un mese o poco più dopo la pubblicazione della stampa di Marcantonio, venne acclamato e riconosciuto maestro universale dagli artisti cittadini.[2] Ma per tornare ad *Amore ed i tre putti*, va indubbiamente rilevata la correttezza di quegli influssi düreriani che dalla Jebens in poi furono avanzati dalla critica. È inoltre fondata l'opinione risalente alla Jebens, ma fatta propria anche dalla Shoemaker, secondo cui Marcantonio avrebbe guardato soprattutto alle silografie (la studiosa americana riscontrava affinità nel modo di trattare il paesaggio con alcune stampe della *Vita della Vergine*).

L'ascrizione del disegno preparatorio a Marcantonio (dopo la mancanza di proposte del Bartsch e l'ascrizione al Mantegna del Passavant, confermata dalla Jebens) può essere sostenuta in base alle strette connessioni stilistiche istituibili con un foglio conservato alla Pierpont Morgan Library di New York raffigurante due putti.[3]

La Shoemaker aveva notato che la visione bidimensionale delle figure poteva ascriversi ad una scultura a rilievo. In effetti, un tale prototipo antico è stato individuato da Folds ed in seguito analizzato da K. Oberhuber,[4] le cui osservazioni sono riportate di seguito. Si tratta di un sarcofago, noto in due diverse versioni, una relativa ad un lato minore, già presso la collezione Cook a Richmond;[5] l'altra, sul fronte del sarcofago, conservata a Princeton (quest'ultima è stata erroneamente ritenuta il modello usato da Donatello e dalla sua scuola in un particolare della cornice soprastante la *Deposizione di Cristo* in uno dei due pulpiti in S. Lorenzo a Firenze).[6] Le redazioni di Donatello e di Marcantonio sono indipendenti tra loro, come dimostrano alcune selezioni rispetto al prototipo antico compiute dal Raimondi, che oltre tutto sembra reinterpretare la scena (nel suo caso l'erma è trasportata, non sollevata).[7] Inoltre, le figure del toscano sono alate (come nel sarcofago Cook) al contrario dei putti nella stampa.

Utilizzando un proprio disegno, Marcantonio ha rielaborato il prototipo antico per conferirgli un diverso significato individuato da Folds in una raffigurazione dell'emblema aldino dell'ancora con delfino, legato all'adagio «Festina lente».

1. Quest'ultimo autore (J. Martineau-C. Hope, 1983, p. 317) accenna alla presente stampa a proposito della *Venere sul bordo del mare* (n. 28). Ricordiamo che Delaborde aveva avanzato dubbi circa l'autografia della stampa a seguito del confronto con altre due risalenti allo stesso anno (nn. 22, 24).

2. Christoph Scheurl, iscritto a quel tempo all'Università di Bologna, fu testimone di questo incontro e ne riportò notizia (W.L. Strauss, II, 1974, p. 907).

3. Per l'analisi del disegno si confronti il saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo.

4. K. Oberhuber, 1986, c.o.

5. E. Strong, 1908, fig. 16.

6. H. W. Janson, II, 1957, x, p. 216, nota 7. Per il sarcofago di Princeton si veda: F. Matz, IV, 1969, n. 202 e C.R. Chiarlo, 1983, pp. 121-132.

7. Marcantonio tralascia la figura che cerca di innalzare l'erma con una corda, nonché la base dell'erma. La corda è tenuta dalla figura centrale ed è legata al braccio del putto-erma, anziché al suo collo come in Donatello e nel prototipo antico.

30.
La Grammatica

(c. 1507-1508)
B. 383; P. 227, I stato; D. 179, I stato
mm 187 × 116
Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-131
Provenienza: acquistata dal col. J. W. Malcolm

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 e seg.; Hirth, 1898, p. 11; Jebens, 1912, pp. 37-38; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 138; Richter, 1937, pp. 259-260, n. 108; Foratti, 1938, pp. 13-14; Petrucci, 1938, pp. 405-406; Wittkower, 1938-1939, pp. 82-84; Suida, V, 1944, pp. 244-245; Hind, V, 1948, p. 47; Hartlaub, 1960, p. 80; Oberhuber, 1966, pp. 88-89, n. 111; De Witt, 1968, n. XXVIII; Calvesi, 1970, pp. 206-208; Cieri Via, 1981, pp. 128-129; Oberhuber, 1984, p. 333.

I dubbi avanzati da Passavant circa l'autografia del primo stato privo di monogramma, la cui esecuzione spetterebbe forse, secondo lo studioso, a Barthel Beham, non sono stati recepiti dalla successiva bibliografia che correttamente individua in Marcantonio l'autore dell'incisione. Quanto al modello disegnativo, spettò al Delaborde il merito di ravvisarlo in ambito veneto (Giorgione), dopo la inesatta proposta del Francia avanzata dal Fischel.[1] Petrucci (1937) volle scorgere l'immediato precedente della stampa in quella «nuda che dà acqua ad un albero, tratta dal Diana, con dui puttini che zappano» miniata da Giulio Campagnola e ricordata dal Michiel in casa di Pietro Bembo a Padova: a suo avviso restava da vedere se la desunzione di Marcantonio fosse avvenuta direttamente dal Diana o tramite il Campagnola (1937 e 1938). La «nuda» venne in seguito ricordata, assieme ad un disegno conservato al Victoria and Albert Museum, dal Suida che li citava come esempi della fortuna iconografica del soggetto mentre sul piano stilistico sottolineava affinità in particolare con la *Giuditta* di Leningrado di Giorgione.

Influssi düreriani furono rilevati dalla Jebens, mentre in particolare la Pittaluga accentuava gli intenti pittorici della composizione, ottenuti attraverso un sapiente accordo chiaroscurale. La datazione della stampa, concordemente ascritta al periodo veneziano di Marcantonio per quanto illustrato sopra, oscilla tuttavia in un arco temporale piuttosto vasto, compreso tra il 1506 e il 1509 circa.

L'interpretazione del soggetto fu discussa in particolare da Wittkower, Hartlaub e, più recentemente, Calvesi e Cieri Via. Il primo volle scorgervi una raffigurazione della *Grammatica* (che in precedenza il Richter aveva respinto, preferendo avanzare un riferimento alla *Primavera* del Giorgione dipinta per Ca' Soranzo); più complessa appare l'interpretazione in chiave ermetica ed alchimistica dell'Hartlaub secondo cui il concetto di «natura naturans» sarebbe espresso dalla contrapposizione tra la giovane pianta della vita in primo piano e l'albero morto dietro la donna, nonché dall'urna cineraria che essa reca nella mano destra, simbolo di morte ed insieme di mutamento.

Calvesi scorge una connessione tra la stampa e la figura a sinistra nel *Concerto campestre* di Tiziano ora al Louvre, eseguito forse su progetto di Giorgione ed interpretato come un'allegoria dell'amor temperato, con una predominante allusione alla primavera, stagione dell'amore e «temperata» per eccellenza (quest'ultima sarebbe esemplificata nella incisione dalla pianta innaffiata).

Per Cieri Via, infine, la stampa sottende un'allegoria della Fortuna, attraverso la raffigurazione del destino di caducità riservato alla *voluptas* (la donna) dall'instabile operato della

Fortuna, adombrato dalla pianta, forse l'*eryngium*, emblema di volubilità.

Passavant e Delaborde descrivono due stati (prima e dopo il monogramma) e Bartsch segnala per primo la copia in controparte, di Giovanni Antonio da Brescia.[1]

Come esempio della fortuna della stampa Jebens ricorda una placchetta di Ulocrino con la medesima figura.[2]

L'appartenenza della *Grammatica* al periodo veneziano dell'artista risulta evidente se si confronta il nudo femminile con altri precedenti ancora legati ad un ideale di bellezza muliebre protoclassica franciana (o costesca): rimane tuttavia sconosciuto il disegno o il dipinto di Giorgione che dovette costituire il modello, poiché i confronti finora avanzati sulla scorta delle opere superstiti (*Giuditta; Tempesta*; Fondaco dei Tedeschi) valgono soltanto come generali punti di riferimento culturale.[3] La morbida modulazione chiaroscurale del nudo sottolinea altresì il riflesso (e l'interpretazione) della civiltà cromatica veneziana, all'interno di un linguaggio grafico di stretta fedeltà düreriana. Confrontata alla *Venere sul bordo del mare* datata 11 settembre 1506 ed ancora realizzata in Bologna (n. 28), la *Grammatica* rivela una delicatezza di passaggi chiaroscurali ed una vibrante ed avvolgente luminosità di contro ad una costruzione per piani di luce ed ombra che si contrappongono tra loro in modo abbastanza schematico. L'uso del puntinato nel corpo femminile sostituisce la dinamica serrata dei colpi di bulino e potrebbe rivelare anche l'influsso delle esperienze tecniche di Giulio Campagnola. Ma il percorso di quest'ultimo negli anni in cui ebbe luogo il soggiorno veneziano di Marcantonio (1507-1508) è ancora oggetto di controversie[4] e comunque i risultati da lui raggiunti nel 1509, data che compare nell'Astrologo, rivelano

una diversa sensibilità tonale rispetto al Raimondi nonché una differenziata riappropriazione personale del linguaggio di Dürer. Più impegnato in una ricerca che sappia contemperare valori plastici a modulazioni luministiche, Marcantonio tradisce una consuetudine serrata con l'opera del tedesco, palesata inoltre da riferimenti morfologici consueti (l'albero a destra) e da riflessi dell'acuto frastagliarsi del panneggio in basso.

La *Grammatica* precede (ancora tra il 1507 e il 1508) l'altra stampa ascrivibile con certezza al soggiorno veneziano, il *Sogno* (n. 33), dove l'approfondimento della civiltà cromatica lagunare è all'origine della creazione dello sfondo scuro, rotto da bagliori di luci, che conferisce alle figure in primo piano una piena integrazione atmosferica all'ambiente.

Il soggetto, la cui interpretazione non è ancora compiutamente risolta, rivela come Marcantonio fosse inserito nella cerchia umanistica veneziana, così come in precedenza lo era stato in quella bolognese. Nonostante l'identificazione della pianta in primo piano con l'*eryngium* utilizzato da Dürer nella *Piccola Fortuna* e al di là di un'effettiva vicinanza, soprattutto stilistica, con la donna del *Concerto* di Tiziano, la lettura proposta da Wittkower rimane a grandi linee ancora soddisfacente. Essa, infatti, poggia su di una conoscenza di testi letterari (in particolare, Plutarco e Marziano Capella ai quali si fanno risalire rispettivamente il tema dell'innaffiare, esemplificato dal vaso da cui scorre l'acqua, e l'attributo del vasetto sorretto nella mano destra)[5] incentivata in epoca rinascimentale dalla grande considerazione in cui fu tenuta la *Grammatica*.

1. Si veda il commento della stampa in M.J. Zucker, 1984, p. 358, n. 034.

2. J.L. Sheehan (1973, p. 311, nota 20) individua nell'*Uomo con una freccia* di Benedetto Montagna un riflesso della tecnica col puntinismo ed inoltre dell'albero della *Grammatica* raimondiana.

3. La Jebens, ripresa poi da Hartlaub, proponeva anche un riferimento al *Concerto campestre* del Louvre, di cui sono peraltro note le discusse oscillazioni attributive tra Giorgione e Tiziano che comunque collocano il dipinto in un periodo successivo all'esecuzione della stampa (si veda *L'opera completa di Tiziano*, 1978, n. 31).

4. Per una completa disanima delle proposte critiche relative allo sviluppo grafico del Campagnola, si legga: M.J. Zucker, 1984, p. 463 ss. Particolarmente innovative risultano, tra le altre, le considerazioni avanzate da K. Oberhuber, 1973, p. 390 ss.

5. Secondo Marziano Capella quest'ultimo doveva contenere medicine per correggere la pronuncia dei bambini ed un coltello per affilare le loro lingue difettose. Il vaso sorretto dalla figura di Marcantonio potrebbe essere una rielaborazione del vasetto con due manici presente nella *Grammatica* del maestro dei Tarocchi, autore delle Arti Liberali basate sul testo del Capella (si veda l'analisi della serie in J.A. Levenson, 1973, pp. 114-123, nn. 35-43).

31.
L'Adorazione dei Magi (copia dalla ***Vita della Vergine*** di Dürer, B. 76-95)

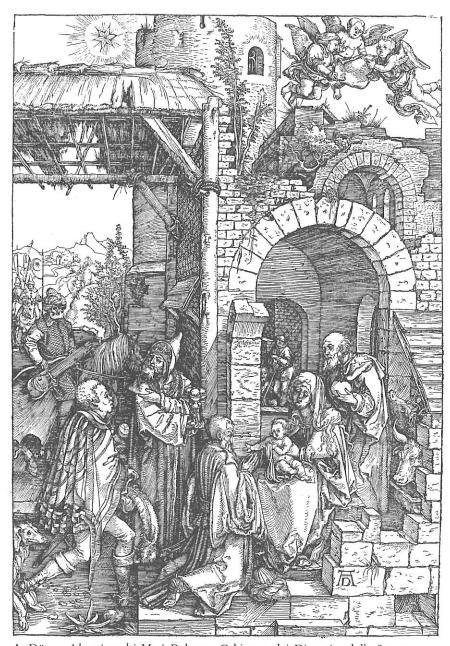
(c. 1504-1508, datata 1506 nelle prove tarde)
B. 630; D. 244, I stato
mm 299 × 214
abrasioni a destra, dal margine verso il centro
Vienna, Albertina, inv. 1971/508
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: De Angelis, X, 1812, pp. 37-38; idem, XIII, 1813, pp. 208-209; Zani, XVI, 1823, pp. 274-275; Passavant, VI, 1864, p. 64; Fischel, 1868, p. 3 ss.; Hirth, 1898, pp. 10-11; Jebens, 1912, pp. 11-12; Hind, 1913, p. 244; Calabi, 1922, p. 32; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 137-138; Luzzatto, 1934, p. 3 ss.; Petrucci, 1938, p. 405; Davidson, 1954, p. 20 ss.; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968, p. 2, nn. XXVI e XXVII; Williamstown 1975, pp. 31-33, a cura di Golahny; *Vorbild Dürer*, 1978, pp. 22-23, 88-89, n. 84 a cura di L. Meszaros; Shoemaker, 1981, pp. 5-6; 22; Oberhuber, 1984, p. 335.

L'Adorazione dei Magi fa parte delle diciassette copie eseguite da Marcantonio dalla *Vita della Vergine* descritta da Dürer in venti silografie.[1] Come è noto la serie düreriana fu realizzata tra il 1502 e il 1510 e circolò in Italia anche prima che nel 1511 venisse pubblicata in un unico volume corredato di un frontespizio. Il fatto che quest'ultimo, insieme alla *Morte della Vergine* e all'*Assunzione* entrambe datate 1510, non compare nelle repliche del Raimondi, induce a considerare il 1510 un termine *ante quem* per la loro realizzazione.

Il racconto vasariano secondo cui Dürer si sarebbe recato a Venezia per protestare presso la Signoria contro le contraffazioni di Marcantonio (ossia le stampe che quest'ultimo aveva copiato con la sigla dell'incisore di No-

rimberga)[2] è stato respinto, in assenza di documentazione o di testimonianze coeve, dalla storiografia più recente, che tuttavia ha voluto sottolineare alcuni elementi di verità contenuti nelle *Vite*. Innanzi tutto la presenza di Marcantonio nel 1506 a Venezia (all'epoca dunque del secondo viaggio italiano di Dürer), dove avrebbe copiato la *Vita della Vergine* che risulta datata in quell'anno in due esemplari, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Annunciazione*. In realtà, se si esclude il reperimento delle date sui due episodi risalente per primo allo Zani (1823),[3] occorre rilevare che tutta la tradizione critica che accetta una compresenza dei due artisti a Venezia nello stesso momento (dove il bolognese avrebbe copiato la *Vita di Maria*) si fonda non sul Vasari, ma sulle letture ottocentesche fornite dalla storiografia tedesca sul Dürer (si veda Thausing, in particolare) e sulla edizione commentata delle *Vite* risalente al Milanesi (1878-1885).[4] Infatti, il Vasari non precisava l'anno in cui sarebbe avvenuto il contrasto tra il Raimondi e Dürer e la proposta del 1506 risale al suo commentatore; inoltre, l'aretino affermò che furono le copie dalla *Piccola Passione* a scatenare la *querelle* tra i due incisori. Di rimando il Milanesi, convinto che l'incontro tra Marcantonio e Dürer potesse aver avuto luogo solo nel 1506, quando effettivamente Dürer fu a Venezia, sostenne che il Vasari dovette aver confuso il ciclo cristologico (inciso dal tedesco tra il 1509 e il 1510) con quello antecedente dedicato a Maria.[5]

Dopo che è stato dimostrato di recente che il 1506 fu aggiunto solo nelle prove tarde dei due esemplari della *Vita della Vergine* di Marcantonio, si impone una nuova lettura filologica del passo vasariano.[6] Finora non è stata rilevata una incongruenza presente nel testo in un punto di poco antecedente quello, sempre citato, relativo

A. Dürer, *Adorazione dei Magi*, Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

al contrasto Dürer-Marcantonio. In questo passo, inserito nella vita dedicata al tedesco, l'aretino afferma che quest'ultimo, dopo aver intagliato la *Piccola Passione*: «si convenne con Marcantonio bolognese di mandar fuori insieme queste carte: e così capitando in Vinezia, fu quest'opera cagione che si sono poi fatte in Italia cose maravigliose in queste stampe,...».[7] Come si vede, qui la situazione è capovolta rispetto a quanto scritto poco più avanti: addirittura sembra esserci stato un accordo tra i due circa la divulgazione della serie cristologica. Una contraddizione come questa induce a ritenere che l'enfatizzazione dei presunti contrasti tra i due incisori, affermata più avanti, debba piuttosto inscriversi in una celebrazione del bolognese che il Vasari, descrivendone la vita e le opere subito dopo quelle di Dürer, intende presentare come un valido antagonista del grande incisore tedesco. L'elemento di verità contenuto nel racconto vasariano è forse relativo al fatto che fu la *Piccola Passione* (la cui esecuzione si colloca intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento) a porre la necessità dell'assenza della sigla düreriana nelle copie, anche se questo avvenne a Roma e non a Venezia, quando Marcantonio disponeva già di una bottega.[8] Fino al 1511 una regolamentazione precisa in fatto di copie non doveva forse esistere: in quello stesso anno, pubblicando in volume *La vita della Vergine, La Grande Passione* e *L'Apocalisse*, Dürer inserisce il suo privilegio, concessogli dall'imperatore Massimiliano, contro i falsari.[9] La *Messa di S. Gregorio* che Marcantonio probabilmente copiò nello stesso anno in cui uscì l'originale del tedesco, ossia il 1511, presenta ancora il monogramma düreriano, che però è assente nell'*Adorazione dei Magi* replicata dalla stampa datata nello stesso anno. L'inizio del secondo decennio sembra dunque segnare una svolta per Marcantonio che si impegna a rispettare i diritti di autore.[10]

Un'altra conseguenza della rilettura del passo vasariano è data dal fatto che l'esperienza veneziana del Raimondi è databile soltanto in base agli influssi tecnici e stilistici della sua produzione, verificabili particolarmente in stampe che riteniamo più tarde del 1506 (nn. 30, 33). Ma per tornare alla *Vita di Maria* è ragionevole pensare che la sua pubblicazione avvenisse proprio a Venezia, come si può dedurre dall'apposizione nella *Glorificazione di Maria*, ultima della serie, del marchio degli editori veneziani, i fratelli Nicolò e Domenico del Gesù. Il Raimondi dovette conoscere anche prima del viaggio a Venezia le stampe sciolte con la *Vita della Vergine* di Dürer e probabilmente cominciò a copiarle nella sua città. Si è infatti già notato a proposito di *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15) un riferimento alla *Visitazione* incisa nel 1504, più o meno nello stesso periodo della stampa di Marcantonio. È verosimile che durante il passaggio del tedesco a Bologna nell'ottobre del 1506[11] i legami tra i due artisti si consolidassero e il Raimondi venisse così a conoscenza di tutte le diciassette stampe mariane elaborate da Dürer fino ad allora. Una volta giunto a Venezia, forse in presenza di una richiesta di mercato, terminò la serie. Il mezzo grafico adottato, le differenze nei dettagli e soprattutto la sigla personale accostata significativamente a quella di Dürer nella *Glorificazione* che concludeva la serie, fanno propendere per un esercizio certamente stimolato da una richiesta di tipo commerciale, ma senza intenti di falsificazione, circa le possibilità espressive del bulino. Così un tentativo ambizioso come è quello di trasferire i valori espressivi della silografia in quelli del bulino, corona un biennio circa (1504-1506) di intensa sperimentazione sulla grafica düreriana. Naturalmente le differenze rispetto agli originali sono vistose e variamente la critica ha messo in risalto l'appiattimento delle figure di Marcantonio rispetto ad essi, l'incomprensione dei valori spaziali, l'insistenza dei contorni ed un'attitudine alla visione analitica che frantuma quella più sintetica di Dürer. In realtà riesce piuttosto difficile giudicare il ciclo di Marcantonio a causa della rarità di buone impressioni: chi, come il Luzzatto, denunciava un impoverimento dei valori chiaroscurali probabilmente non teneva in considerazione il fatto che in buoni esemplari si registra invece una discreta ricchezza tonale. Ma al di là di questo è evidente che l'espressione migliore dell'arte di Marcantonio nel biennio 1507-1508 è da individuarsi nelle sue personali ricerche sui valori plastici e volumetrici della figura umana e nel tentativo di accordarla all'ambiente circostante attraverso una nuova sensibilità verso i valori atmosferici che è tradotta in un arricchimento delle relazioni tonali. Ma si tratta di una ricerca esperita all'interno di una visione artistica protoclassica, di tipica estrazione bolognese, rinvigorita dall'incontro con i modelli giorgioneschi ed assai distante da quella espressa nella *Vita della Vergine* dal Dürer.

Delaborde menziona due stati: il primo privo di numerazione, il secondo con numerazione.

1. Per la serie düreriana si veda: W.L. Strauss, 1980, pp. 449-452, con precedenti rimandi; idem, 1981, pp. 346-376.

2. G. Vasari-G. Milanesi, v, 1906, pp. 405-406.

3. Questo reperimento da parte dello Zani è finora sfuggito alla bibliografia che, invece, ricorda testimonianze più tarde, come quella del Fischel (1868) e del Thausing (1876): si veda in particolare Golahny in Williamstown 1975 pp. 31-33. A questi autori

deve essere aggiunto anche il Passavant, citato in bibliografia, che li precede. In ogni caso è interessante constatare che il Fischel interpretava la data dell'*Adorazione dei Magi* come «1506 Act. 18» e vi rintracciava la prova che in quell'anno Marcantonio avrebbe dovuto avere 18 anni di età.

4. Nelle note ed in bibliografia si fa riferimento alla edizione consultata, la seconda, risalente al 1906 (Firenze). Va detto che il Milanesi, all'inizio della *Vita* di Marcantonio, fa espresso riferimento, tra l'altro, alle note dell'edizione tedesca. Per le citazioni dal Thausing si veda: Williamstown 1975 in bibliografia.

5. Non accettano la datazione del 1506 per le copie della *Vita della Vergine* Hirth, Calabi, Davidson, che la posticipano ad un periodo compreso tra il 1508 e il 1511. Circa le differenti posizioni espresse relativamente alla *querelle* Dürer-Marcantonio si rimanda alle varie voci presenti in bibliografia, con l'aggiunta di B. Delessert (1854, pp. 7-10) che nega validità al racconto del processo intentato contro il bolognese.

6. Si veda al proposito quanto riferito da K. Oberhuber, 1984, p. 335.

7. G. Vasari-G. Milanesi, v, 1906, p. 403.

8. Anche il De Angelis (vol. cit. in bibliografia) aveva notato sulla scorta di Huber, che Marcantonio continuò a copiare opere di Dürer, anche dopo il supposto divieto, con la cifra del tedesco. Nel vol. XIII, uscito nel 1813, lo stesso autore tuttavia accetta senza discussioni il racconto vasariano dei contrasti tra i due incisori.

9. Secondo Zerner la nota aggiunta da Dürer alla fine della sua edizione della *Vita della Vergine* sembra riferirsi ad un conflitto preciso.

10. A queste conclusioni era giunto anche Oberhuber (cit.) sulla base della presenza della sigla düreriana ancora nella copia della *Messa di S. Gregorio*.

11. A proposito della lettera di Dürer a Pirckheimer (circa 13 ottobre 1506) in cui l'artista annuncia come imminente una visita a Bologna per studiare la prospettiva, si veda: W.L. Strauss, II, 1974, p. 907.

32.
L'incredulità di San Tommaso *

(c. 1507-1508)
D. 310
mm 279 × 174
alcune macchie nere nella zona dei piedi e delle gambe del Cristo; una macchia nera al di sopra della testa di S. Tommaso
Firenze, Biblioteca Marucelliana, 4.A.I: 49
Provenienza: fondo antico della Biblioteca od acquisto di A.M. Bandini

Bibliografia: Servolini, 1977, pp. 15-16, n. III, con la precedente bibliografia.[1]

La silografia si trova al fol. 4 *verso* del libro intitolato «Epistole: & euāgelij volgari hystoria/de», stampato «in Venetia per Zuane Antonio et fradeli da Sabio ad instantia de Nicolo et Demenego dal Jesus fradeli» nel mese di giugno del 1512. In realtà questa data può essere rettificata grazie al rinvenimento di un quarto esemplare alla Biblioteca Vaticana, oltre ai tre citati dal Delaborde, recante l'indicazione del mese di giugno 1522.[2] È fuor di dubbio che il termine cronologico più avanzato sia il più credibile, in quanto (come già prima del reperimento del libro alla Vaticana Kristeller aveva notato) esso contiene stampe derivanti, tra l'altro, da incisioni di Agostino Veneziano datate 1518.[3] La silografia venne pubblicata per primo dal Lippmann che individuò in Marcantonio il disegnatore (come più tardi Kristeller), assegnando invece ad Ugo da Carpi l'esecuzione grafica. Successivamente venne inserita nel catalogo delle stampe del Raimondi dal Delaborde, che vi scorgeva alla base un disegno veneto. Questa opinione fu accettata da Hind e per lo più è presente anche nella consueta bibliografia raimondiana;[4] una posizione a parte spetta ad E. Tietze-Conrat che, sviluppando un'indicazione di Fisher, pensò ad un disegno preparatorio di Dürer.[5] Più recentemente Servolini ritornò all'ipotesi di Lippmann, secondo cui la silografia nascerebbe dalla collaborazione di Marcantonio (ideatore e disegnatore) e di Ugo da Carpi (incisore): questa opinione trova conferma, secondo lo studioso, a seguito di un confronto con la *Deposizione* che Ugo copiò, apponendovi il proprio nome, dalla medesima stampa di Marcantonio catalogata dal Bartsch al n. 37.[6]

Che a Marcantonio risalga l'invenzione ed il disegno mi pare del tutto certo: lo stile delle figure rimanda a lui e non è, inoltre, privo di riscontri con il Francia, ricordato, per esempio, nei caratteristici riccioli a cavaturaccioli di Cristo. D'altra parte, è palese anche il riferimento a Dürer non solo nel consueto borgo sulla destra, ma anche nel panneggio inferiore che avvolge Gesù e nella posizione della sua gamba destra che richiama assai da vicino il S. Onofrio nel *S. Giovanni Battista e S. Onofrio nel deserto* inciso dal tedesco e copiato da Marcantonio nel 1506.[7] Da quella stampa il bolognese potrebbe aver desunto la disposizione delle due figure in primo piano, la quinta laterale di alberi, il paesaggio dall'orizzonte piuttosto alto. In ogni caso, un'analoga impostazione ricorre anche in una delle più suggestive stampe del periodo veneziano del Raimondi, la *Grammatica* (n. 30), dove si era notata, peraltro, nell'acuto frastagliarsi del panneggio per terra un'eco düreriana. È probabile che Marcantonio disegnasse la sua *Incredulità* nello stesso periodo, a Venezia, all'epoca in cui il suo esercizio sulle stampe di Dürer diede luogo anche alla pubblicazione delle copie della *Vita della Vergine* (n. 31). Non è escluso, come asserivano Delaborde e vari altri autori, che lo stesso Raimondi

abbia provveduto all'esecuzione grafica, anche se, allo stato attuale delle conoscenze, non sono note altre silografie dell'artista[8] e questa rivela una certa abilità tecnica che, comunque, al Raimondi poteva derivare dall'attenta osservazione degli esemplari düreriani. Non si può, tuttavia, rifiutare totalmente l'ipotesi di un incisore attivo sulla base di un disegno assai rifinito di Marcantonio (il cui monogramma potrebbe designare in effetti solo l'inventore): in questo caso Ugo da Carpi va tenuto in considerazione perché attivo a Venezia, agli inizi, in un periodo coincidente con il soggiorno del bolognese.[9] L'*Incredulità* precederebbe, pertanto, le sue stampe da Tiziano (*Il sacrificio di Abramo* e il *S. Gerolamo penitente*)[10] nelle quali l'incisore mostrò quella stretta fedeltà nella riproduzione dei disegni del maestro veneto, che più tardi, a Roma (dove è documentato a partire dal 1518) dimostrerà anche nella *Deposizione* copiata dal Raimondi. Così l'*Incredulità* rispecchia lo stile veneziano-bolognese di Marcantonio in un linguaggio grafico di ascendenza düreriana, come la *Deposizione* riflette lo stile raffaellesco del Raimondi romano. Ma, al riguardo, si preferisce lasciare aperta la possibilità di soluzioni interpretative alternative.

È interessante notare che gli editori del libro, Nicolò e Domenico del Gesù, sono i medesimi della *Vita della Vergine* del Raimondi: essi, dunque, potrebbero aver utilizzato, a distanza di anni, una stampa risalente al periodo veneziano del nostro, probabilmente concepita in origine come stampa sciolta.

1. Altre aggiunte bibliografiche sono fornite nella nota 4.

2. Per l'esemplare della Vaticana si veda il Servolini, con relativa bibliografia; i tre libri ricordati dal Delaborde sono questo di Firenze; uno conservato attualmente alla

Bibliothèque Nationale a Parigi ed un terzo in collezione Huth a Londra.

3. Nel nostro esemplare sono illustrati tre *Evangelisti* desunti dalla serie dei *Quattro evangelisti*, datata 1518, di Agostino Veneziano (B. XIV, 83-84, 92-95).

4. Hind, 1913, pp. 244-245; Calabi, 1922, p. 32; Pittaluga, s.d., (ma 1930), pp. 137, 198 e nota 3; Foratti, 1938, p. 15; Petrucci, 1964, p. 20; De Witt, 1968. Tra questi autori, Foratti pensò ad un influsso su Marcantonio di un quadro veneto contemporaneo (ricordiamo che più tardi, nel 1941, Mauroner, come ricorda il Servolini, ipotizzò una composizione di Tiziano).

5. La studiosa, inoltre, non accettava la posticipazione della data di edizione delle «Epistole» proposta da Kristeller, poiché riteneva che le stampe presenti nel libro si rifacessero a disegni di Raffaello anteriori al 1512, piuttosto che alle incisioni datate di Agostino Veneziano.

6. Per la derivazione di questa stampa dalla versione di Agostino Veneziano (B. XIV, 44-45, 39) datata 1516 (come per primo ha stabilito Spike) si veda: K. Oberhuber, 1984, p. 339.

7. Questa somiglianza era stata notata anche da E. Tietze-Conrat, 1937, pp. 282-289; per l'illustrazione della copia da Dürer si veda: K. Oberhuber, 27, 1978, p. 329, n. 643.

8. Si veda H. Delaborde, che menziona altre silografie attribuite a suo avviso senza fondamento al Raimondi.

9. Come risulta da documenti Ugo si trovava a Carpi ancora nell'ottobre del 1506: ma per ulteriori informazioni si confronti il contributo citato di L. Servolini.

10. Si vedano le schede critiche delle due stampe in M. Muraro-D. Rosand, 1976, pp. 78-80, n. 7; pp. 84-85, n. 12. I due autori (p. 73, nota 9) ritenevano ancora piuttosto discutibile l'attribuzione dell'*Incredulità* ad Ugo.

33.
Il Sogno (già *Il Sogno di Raffaello*)

(c. 1508)
B. 359; P. 218; D. 176, I stato
mm 231 × 330
Londra, British Museum, inv. 1973. V. 42
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 ss.; Wickhoff, 1895, pp. 37-38; Hirth, 1898, p. 11; Jebens, 1912, pp. 36-37; Hind, 1913, p. 252; Calabi, 1922, p. 32; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 138; Petrucci, 1937, 30, pp. 392-394; Richter, 1937, p. 259, n. 107; Foratti, 1938, pp. 14-15; Petrucci, 1938, pp. 405-406; de Tervarent, 1944, pp. 290-294; Suida, 1944, pp. 243-244; Petrucci, 1964, pp. 20-21; Oberhuber, 1966, pp. 89-90, n. 112; De Witt, 1968, n. XXIX; Calvesi, 1970, pp. 185-188; F. Gandolfo, 1978, pp. 77-112; Shoemaker, 1981, pp. 74-75, n. 12; Landau, in J. Martineau-C. Hope, 1983, pp. 318-319, p. 15.

Notevolissima la fortuna bibliografica della stampa che dal Passavant in poi è stata messa in relazione con un'idea compositiva di Giorgione, dopo la proposta, sia pure ipotetica, di un'invenzione Raffaello avanzata dal Bartsch che riprendeva il titolo formulato da Heinecken (*Il sogno di Raffaello*).[1] Fu il Wickhoff per primo ad accostare la donna posta di schiena alla *Venere* incisa da Giulio Campagnola (H. V, 202, 13) il cui prototipo fu riconosciuto dal Passavant (V, 165, 11) in un dipinto ora perduto di Giorgione dal quale lo stesso Campagnola aveva desunto una miniatura veduta dal Michiel nella casa di Pietro Bembo a Padova. Richter ricordava anche un *Incendio*, copiato da Giorgione, presente nel 1705 nella collezione Gambatto, come possibile modello per il *Sogno*. Lo studioso, inoltre, sottolineava i caratteri fortemente veneziani della stampa del Raimondi scorgendovi nelle figure dello sfondo un riflesso dei demoni nel *Miracolo di S. Marco*, già nella Scuola di S. Marco, e negli animali fantastici un'influenza del gusto introdotto a Venezia dal Bosch («tela delli sogni» in possesso nel 1521 del cardinal Grimani) che Suida notava anche nell'*Astrologo* di Giulio Campagnola datato 1509.

Anche per la nuda vista di fronte sono stati avanzati riferimenti che non risultano tuttavia calzanti: Petrucci pensò ad *Amymone* del Mocetto, mentre il Richter riportò una precedente opinione secondo cui la figura di Marcantonio mostrerebbe una somiglianza con la *Venere* incisa da Domenico Campagnola nel 1517.[2]

I caratteri veneziani del *Sogno* hanno fatto concordemente ipotizzare un'esecuzione a Venezia in un arco che oscilla tra il 1505 e il 1511, ma che trova maggiori consensi intorno al 1506-1509. Il Petrucci (1937), a causa dell'influsso del cartone con la *Battaglia* di Pisa di Michelangelo ravvisabile a suo parere in due figure dello sfondo, pensò invece ad un'esecuzione a Firenze, a seguito dell'esperienza veneziana ed ancora nel 1508. Le interpretazioni del soggetto prese in considerazione da gran parte della tradizione critica si rifanno alle conclusioni di Wickhoff e a quelle di Hartlaub, quest'ultime in genere ritenute più convincenti anche se non decisive. Il primo suggerisce il *Commentario* di Servio a Virgilio relativamente al passo (III, 12) in cui si parla di due vergini colte da una tempesta durante una notte in cui si erano rifugiate in un tempio; il secondo indica nel mito di Ecuba (che subito dopo la nascita di Paride sognò di aver dato la luce ad una torcia che incendiava Troia) l'episodio narrato. E. Battisti, discutendo Il *Sogno* di B. Dossi conservato a Dresda e più volte messo in relazione con la stampa di Marcantonio, vi scorgeva una ripresa di interessi verso la magia ed il fuoco, propri del Rinascimento.[3]

Per Calvesi l'incisione è da mettersi in rapporto con una *Nocte* dipinta da Giorgione (forse quella di casa Contarini od anche la *Notte* Beccaro)[4] e potrebbe raffigurare gli incubi di Didone che dorme con la sorella Anna, nel momento in cui sente prossimo l'abbandono da parte di Enea. Infine, Gandolfo, sviluppando l'interpretazione calvesiana secondo cui la notte viene associata ad un'idea alchemica di *nigredo*, ossia di condizione di assenza della mente, scorge nel *Sogno* la rappresentazione visiva di quella evoluzione registratasi verso la fine del primo decennio del Cinquecento nella valutazione, appunto, del sogno, all'interno di una visione legata culturalmente all'ermetismo e alla problematica alchemica ad esso conseguente.

Delaborde distingue due stati: il primo con un monogramma collocato in fondo al muro a sinistra, vicino alla colonna, ed il secondo con un monogramma formato di lettere più grandi sul terreno a sinistra, vicino alla nuda posta di schiena.

Riguardo all'idea compositiva è indubitabile una sua origine veneta ed in particolare sembra assai probabile l'individuazione in un disegno perduto di Giorgione del comune modello per la nuda di schiena di Marcantonio e per la *Venere* di Giulio Campagnola, come già asseriva K. Oberhuber,[5] che suggerisce inoltre che la figura in posizione frontale nella stampa del Raimondi possa riflettere, nonostante alcune diversità, lo stesso nudo visto da tergo. M. Zucker avanza l'ipotesi che la *Venere* di Giulio (a suo avviso da ricondursi preferibilmente al dipinto giorgionesco perduto) presupponga un'altra opera di Giorgione *pendant* alla prima, con la raffigurazione di una donna in posizione frontale.[6] In effetti, Marcantonio può aver riunito in un'unica composizione due nudi concepiti da Giorgione nello stesso momento o lo stesso nudo studiato in due diverse posizioni, ma rimane, comunque, probabile che queste invenzioni siano state affidate a disegni (indipendenti da dipinti) e ad essi il Raimondi attinse secondo un metodo di

lavoro che gli era proprio sin dagli anni bolognesi.

L'inserimento degli animali fantastici nel gusto di Bosch[7] avviene all'interno di un paesaggio che, al contrario di quanto si verifica solitamente, ha una sua coerenza progettuale e dove i riferimenti al *Miracolo di S. Marco* non sono così evidenti (mentre rimangono del tutto fuorvianti quelli al cartone di Michelangelo). Il *Sogno* si inscrive all'interno del filone tematico particolarmente fortunato a Venezia all'inizio del Cinquecento costituito dalle giovani donne addormentate in un paesaggio; la derivazione dall'antico di molte figure presenti in questo filone è ribadita da Meiss, per quanto riguarda la nostra stampa, dal confronto della nuda di schiena con un'Arianna romana del tipo di quella raffigurata nella Casa della Caccia a Pompei.[8]

Una datazione nel 1508 sembra probabile in relazione agli avanzamenti tecnici che questa stampa denuncia anche nei confronti della *Grammatica* (n. 30) soprattutto a causa della capacità di armonizzare le figure all'ambiente non tanto basata su di un approfondimento della lezione spaziale, ma piuttosto sull'acquisizione di una visione pittorica. L'impaginazione del paesaggio ed il rapporto delle figure con esso rimandano all'*Astrologo* del 1509 del Campagnola.

Per quanto riguarda l'interpretazione del soggetto, sembra decisiva la lettura proposta da Guy de Tervarent, ignorata fino ad oggi, che riconduce a solide basi letterarie l'interpretazione più immediata della stampa intesa come rappresentazione del sogno. Un passo della *Tebaide* di Stazio (in cui si afferma che sogni veritieri e sogni fatali sono commisti come i fiumi con le fiamme) ed un altro delle *Verae historiae* di Luciano (dove si parla dei mostri come fantastiche creature che abitano l'Isola dei Sogni) consentono di chiarire gli elementi figurativi che fanno da cornice al sonno delle due giovani donne.

1. Heinecken, 1778, p. 323, n. 34. Fischel, che la riteneva incisa nel 1509, vi scorgeva ancora lo stile del Francia.

2. Per l'analisi critica dell'*Amymone* del Mocetto e della *Venere* del Campagnola si veda: M.J. Zucker, 1984, pp. 64-65, n. 016 e pp. 506-507, n. 010. Pouncey (1949, pp. 234-236) ritenne *Il sogno* derivato da un disegno di Sebastiano del Piombo, così come la *Venere* di Giulio Campagnola.

3. Si veda l'opinione di Battisti in F. Gibbons, 1968, pp. 222-223, n. 92 dove viene discusso il dipinto del Dossi, già ricordato dalla Jebens che tuttavia non scorgeva relazioni con la stampa. La Shoemaker ipotizza che il dipinto, a suo avviso vicino all'incisione, possa esser stato ispirato dal Giorgione perduto, modello anche del Raimondi e forse identificabile con l'*Incendio* della collezione Gambatto.

4. Identificate anche rispettivamente con *L'adorazione dei pastori* di Vienna e di Washington (P. Zampetti, in *L'opera completa di Giorgione*, 1968, nn. 9 e 8).

5. K. Oberhuber (1973, pp. 399-400) che data la *Venere* di Giulio intorno al 1508-1509 sulla base di motivi stilistici. Landau esclude la possibilità che le due figure del Raimondi e del Campagnola, per le differenze intercorrenti tra loro, derivino da un comune disegno di Giorgione.

6. M.J. Zucker, 1984, pp. 473-474, n. 008. Lo studioso, inoltre, preferisce indicare per la stampa una datazione più tarda rispetto a quella formulata da Oberhuber, vale a dire intorno al 1513-15.

7. F. Gandolfo sottolinea il ruolo giocato da Bosch (oltre a quello di Giorgione), soprattutto dell'*Inferno* del Palazzo Ducale di Venezia da cui Marcantonio avrebbe tratto la struttura generale e più di un particolare.

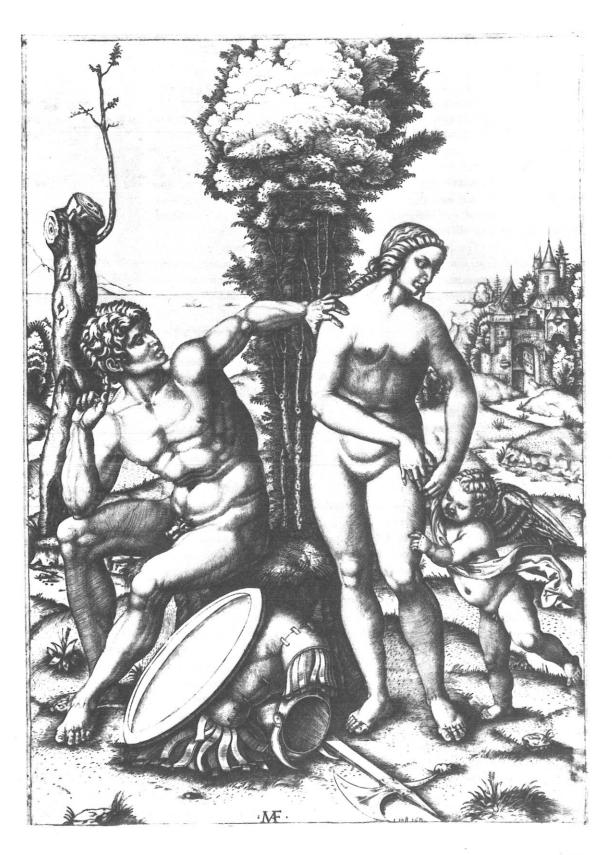
8. M. Meiss, 1976, p. 217. Nel ricco repertorio figurativo del Meiss si trova anche una *Donna che sta dormendo* della Galleria Borghese, attribuita al Savoldo, che ha qualche analogia con il nudo frontale del Raimondi e, più in generale, con l'impaginazione complessiva della stampa (ma si veda al proposito anche il Gandolfo). Il dipinto della Borghese è ora ritenuto opera giovanile di Girolamo da Treviso: si confronti A. Speziali, in V. Fortunati Pietrantonio, I, 1986, p. 147.

34.
Venere, Marte e Amore

(16 dicembre 1508)
B. 345, I stato P. 136, I stato; D. 119, II stato
mm 300 × 213
Londra, British Museum, inv. 1858-4-17-1581
Provenienza: acquistata da Colnaghi

Bibliografia: Zani, XXI, 1819, p. 260; Fischel, 1868, p. 3 ss.; Hirth, 1898, pp. 1-2; Wickhoff, 1899, p. 181 ss.; Kautszch, 1899, p. 187; Kristeller, 1907, p. 199; Jebens, 1912, pp. 40-41; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 139; Oberheide, 1933, pp. 79-81; Giglioli, 1934, p. 372 ss.; Petrucci, 1937, 30, pp. 392-394 e p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 44, nota 16; Foratti, 1938, p. 16; Davidson, 1954, p. 20 ss.; Zerner, 1961, pp. 477-478; Petrucci, 1964, p. 20; Rotili, 1965, pp. 49-50, n. 2; De Witt, 1968, n. XXX; Sheard, 1978, n. 56; Shoemaker, 1981, pp. 76-79, n. 13 (a-d); Di Castro-Fox, 1983, pp. 64-65, n. 8; Pogány-Balás, 1984, pp. 22-24, 54; Oberhuber, 1984, p. 333; Bologna 1985, p. 164, n. 13, a cura di Sambo.

La stampa, datata 16 dicembre 1508, eseguita su probabile invenzione del Mantegna secondo i più antichi studiosi, venne accostata a Michelangelo, in particolare per la figura di Marte, da Kautszch, Hirth e Kristeller che vi scorsero un disegno del fiorentino influenzato dal *Torso* del Belvedere o da mettersi in relazione con il *David* e il cartone per la *Battaglia di Cascina*. Il riferimento al Buonarroti è stato accettato da tutta la successiva bibliografia, parte della quale (Petrucci, Rotili) ritiene che *Marte, Venere ed Amore* venne eseguita a Firenze quando Marcantonio ebbe modo di vedere dal vivo le celebri figure della *Battaglia* michelangiolesca.

Per Shoemaker va collocata ancora a Firenze o all'inizio del periodo romano, mentre per Sheard risale agli esordi del soggiorno a Roma, a causa dell'accurata desunzione, sicuramente dal vivo, del *Torso* del Belvedere.

Anche le altre due figure sono state oggetto di confronti: l'Amorino ricordava ad Hirth il putto col delfino del Verrocchio (Firenze, Palazzo Vecchio). Nella Venere la Jebens scorgeva una probabile relazione con la stessa divinità nel *Parnaso* del Mantegna, oltre che strette analogie con la figura femminile del *Giovane uomo protetto da Venere* (n. 22). Per Wickhoff, Foratti e Petrucci essa dimostra esperienze veneziane, precisate dalla Sheard in direzione di un rilievo di Tullio Lombardo (Tomba di Giovanni Mocenigo ai Santi Giovanni e Paolo) che ne avrebbe costituito la fonte.

La conoscenza che noi oggi abbiamo dell'attività disegnativa di Marcantonio induce a ritenere che anche nel caso di questa stampa egli si sia valso di un suo disegno preparatorio. Tuttavia lo stile composito che caratterizza l'opera (le tre figure, pur essendo in relazione tra loro, sono sentite come entità autonome con un'accentuazione spiccatamente statuaria) rende probabile una desunzione da modelli antichi. È verosimile che il *Torso* abbia costituito la fonte di ispirazione per la posizione di Marte, mentre non risulta pienamente convincente l'accostamento proposto da Pogány-Balás al figlio maggiore del Laocoonte, il cui influsso, secondo la studiosa, sarebbe pervenuto a Marcantonio tramite le figure del cartone per la *Battaglia* di Michelangelo. A date assai precoci la conoscenza del *torso* venne introdotta a Bologna da Aspertini (che lo disegnò nel Wolfegg Codex, databile tra il 1496 e il 1503) e da quell'ignoto artista autore del taccuino già a Calenzano (c. 1500) che è giusto ritenere, insieme a S. Ferino Pagden, di ambito bolognese.[1]

Marcantonio, dunque, avrebbe potuto conoscere il modello antico anche prima di giungere a Roma, tanto più che è probabile un soggiorno nell'Urbe già all'inizio del secolo, come suggerisce K. Oberhuber nel suo saggio.

Dal punto di vista tecnico è evidente il forte influsso düreriano (ravvisato da tutta la storiografia) ed è quindi assai probabile che la stampa si collochi a ridosso dell'esperienza veneziana che aveva visto, tra l'altro, il completamento della *Vita della Vergine* di Dürer (n. 31). Anche la Venere sembra riflettere gli studi di nudo femminile di quel periodo (nn. 30, 33), ma ad un'indagine può ravvicinata si nota una forte differenza soprattutto nelle proporzioni del corpo, meno morbido e femminile e decisamente più possente. A mio parere questa stampa segna il primo passaggio dallo stile protoclassico franciano, caratteristico delle prime opere bolognesi, allo stile classico sviluppato compiutamente a Roma. D'altro canto è assai probabile che il responsabile principale del passaggio dallo stile «pittorico» della *Grammatica* (n. 30) e del *Sogno di Raffaello* (n. 33) a questo stile «scultoreo» sia proprio Michelangelo, inteso non come autore del disegno preparatorio, ma come personalità artistica di riferimento in questa fase dello sviluppo del bolognese. Da disegni come quelli legati all'elaborazione della *Battaglia di Cascina* il Raimondi potrebbe aver assunto lo stile che gli consente questa maturazione in senso classico del suo linguaggio.[2] Il Marte non è in rapporto diretto con nessuna delle figure del cartone (neppure con quella seduta con l'indice teso, come è stato detto); è probabile che Marcantonio abbia completato il *Torso* facendo riferimento anche ad invenzioni personali o di ambito franciano.[3] Ma il confronto che il Petrucci propone con il Paride del *Giudizio* dell'Albertina del Francia (nella parte inferiore del corpo) (n. 67) serve più che altro a documentare la distanza culturale che separa ormai i due artisti. Che Marcantonio, dunque, nella

M. Raimondi, *Venere, Marte e Amore* (II stato), Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

sua città, di ritorno da Venezia e prima di partire per Roma, abbia potuto elaborare questa stampa mi sembra largamente ipotizzabile in relazione al fatto che le esperienze veneziane risultano vicine e l'influsso di Michelangelo è forte, ma non legato a desunzioni puntuali del cartone.[4] Non si deve dimenticare che il Buonarroti raggiunse Giulio II a Bologna nel novembre 1506 e qui si fermò per l'esecuzione del monumento bronzeo del papa, scoperto nel febbraio del 1508.[5] In precedenza Michelangelo aveva terminato il cartone e agli artisti bolognesi non mancò occasione di conoscere, forse anche attraverso studi parziali della bottega, la possenza scultorea di quei nudi. È anche ipotizzabile che il Raimondi stimolato da quella conoscenza preliminare si sia in seguito davvero fermato a Firenze, lungo la strada per Roma, dove appena giunto incise due stampe con riferimenti puntuali alla *Battaglia* (n. 35). L'iconografia, pur ricollegandosi al tema di Marte in riposo accanto a Ve-

nere, che nel tardo Quattrocento aveva dato luogo a dipinti densi di significati neoplatonici (Botticelli, Londra, National Gallery; Piero di Cosimo, Berlino Ovest, Staatliche Museen), si rivela affatto originale proprio in virtù dell'isolamento statuario e dell'aspetto monumentale delle singole figure.[6]

Per un'analisi dettagliata dei tre stati ricordati da Delaborde, si rimanda a Shoemaker, che tuttavia non recependo le distinzioni avanzate dallo studioso tra il primo ed il secondo (quest'ultimo caratterizzato dalla presenza del punteggio), preferisce indicare, con Bartsch e Passavant, due stati, il secondo dei quali recante una serie di aggiunte, tra cui l'ornamento con la testa di Medusa sullo scudo; la torcia fiammeggiante; le iniziali «*F.Z.*» sull'armatura.[7] Ancora la Shoemaker segnala tre impressioni su carta pergamena (in collezione Zerner; allo Spencer Museum of Art; alla Yale University Art Gallery), di cui le prime due corrispondono ad un secondo stato in cui sono stati eliminati gli ornamenti nello scudo e la fiamma nella torcia (Zerner ha dimostrato come essi costituiscano un tentativo di ricreare il primo stato ed insieme siano testimonianze di un diffondersi del collezionismo di stampe all'inizio del sec. XVI). A Berlino esiste un'impressione di primo stato in blu, finora non ricordata. Inoltre, della copia di G.B. Galestruzzi, in controparte, descritta da Passavant e Delaborde, si conserva presso la biblioteca Palatina di Parma (inv. 2254) un primo stato, inedito, privo della firma dell'incisore lungo l'armatura.[8]

1. S. Ferino Pagden - G. Agosti - V. Farinella, in *Finarte*, 4/12, 1986, pp. 144-151, n. 306. Il taccuino venne pubblicato da A. Schmitt (1970, pp. 99-128) come opera di artista umbro, c. 1500.

2. Si vedano gli studi connessi alla *Battaglia di Cascina*, autografi o di scuola, in C. de Tolnay, I, 1975, pp. 61-62, nn. 52-54 *recto*, con particolare riferimento allo studio 52 *recto*.

3. Non mi sembra condivisibile l'opinione di B. Boucher e A. Radcliff (in J. Martineau-C. Hope, 1983, p. 364, S8) secondo cui il Marte deriverebbe da un rilievo di Antonio Lombardo alla Galleria Estense di Modena, nonostante effettive somiglianze nella posa ed in alcuni dettagli, come la corazza vuota raffigurata per terra. Secondo gli autori Marcantonio si sarebbe, dunque, ispirato solo mediatamente al Torso Belvedere, che fu in prima istanza tenuto presente da Antonio per il suo *Marte*; inoltre, il carattere lombardesco della Venere del Raimondi confermerebbe questa ipotesi in quanto rimanderebbe ad un rilievo *pendant* a quello della Estense, oggi perduto, con *Venere*. In realtà, le proporzioni anatomiche di entrambe le figure nella stampa, nonché la loro modellazione, fanno piuttosto pensare ad un approccio diretto a Michelangelo.

4. A riprova di questa affermazione va ricordato che K. Oberhuber riteneva la stampa forse ancora eseguita a Venezia. Inoltre il riferimento al Verrocchio avanzato da Hirth per l'Amore non è così stringente da far supporre una desunzione dal vero.

5. Per le vicende relative e le testimonianze documentarie si veda: E. Camesasca in *L'opera completa di Michelangelo pittore*, 1966, p. 83.

6. Un'interpretazione della scena viene fornita da L. Dunand-P. Lemarchand (1977, p. 68) che vi scorgono la raffigurazione di un litigio di Marte con Venere.

7. Esse (interpretate da Mariette e Passavant come il marchio dell'orefice cui spetterebbero gli ornamenti che la completano nel secondo stato), ancora oggi risultano non decodificabili.

8. La copia del Galestruzzi reca anche le iniziali A.M., in entrambi gli stati, interpretate come riferimento all'ideatore della composizione da Passavant e Delaborde, che vi scorgevano il Mantegna.

35.
L'arrampicatore

(c. 1509)
B. 488; P. 255; D. 195
mm 201×134
piccola lacuna sulla schiena
Vienna, Albertina, inv. 1971/438
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Hirth, 1898, pp. 2-6; Kristeller, 1907, p. 199 e seg.; Jebens, 1912, p. 41; Calabi, 1922, p. 34; Pittaluga, s.d. (ma 1930), pp. 139-140; Petrucci, 1937, 30, p. 395; Foratti, 1938, pp. 16-17; Petrucci, 1964, p. 21; Rotili, 1964, p. 50, n. 4; Oberhuber, 1966, p. 91, n. 115; Bianchi, 1968, p. 658; De Witt, 1968, n. XXXI; Borea, 1980, p. 235, n. 556; Pogány-Balás, 1984, p. 24; Oberhuber, 1984, p. 333.

Il cartone della *Battaglia di Cascina*, commissionata a Michelangelo per la sala del Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze nella seconda metà del 1504, costituì il modello cui Marcantonio ispirò il suo *Arrampicatore*. È noto che il Raimondi dallo stesso cartone attinse un'altra figura isolata per l'*Uomo che si riveste* (B. XIV, 351-352, 472 di sicura autografia, nonostante alcune riserve avanzate) e più tardi, nel 1510, un particolare più esteso comprendente tre soldati, tra cui il nostro, per l'ultima sua stampa datata, denominata *Gli Arrampicatori* (B. XIV, 361-363, 487). Dal Bartsch in poi vennero istituiti confronti tra questa ultima opera e la presente incisione, nella quale si ravvisò concordemente una certa inferiorità di stile determinata dalla resa piuttosto dura dei contorni (Jebens volle rintracciarvi nel trattamento del corpo un influsso ancora mantegnesco). Queste caratteristiche hanno indotto la maggior parte degli studiosi ad anticiparne l'esecuzione rispetto al 1510, collocandola all'epoca della sosta fiorentina nel viaggio del Raimondi verso Roma, in prossimità di *Marte, Venere ed Amore* datata 16 dicembre 1508 (n.

34). Hirth, in particolare, sosteneva una probabile esecuzione pre-romana (valida anche per l'*Uomo che si riveste*), sulla base di appunti presi dal vero sul cartone di Michelangelo; entrambe le stampe infatti a suo parere si dimostrano tecnicamente vicine a *Marte, Venere ed Amore* considerata come l'ultima delle opere giovanili e precedente l'arrivo a Roma. In questa città Marcantonio avrebbe poi utilizzato un altro dei suoi appunti dal vero per gli *Arrampicatori* sotto lo stimolo fornito dalla volta Sistina, allora in corso di ultimazione, da cui il bolognese avrebbe attinto nello stesso periodo l'invenzione per *La Cacciata dal Paradiso* (B. XIV, 4, 2) e *I due figli di Noè* (B. XIV, 345-346, 464).[1]

In ogni caso il confronto con il cartone di Michelangelo, nella copia attribuita ad Aristotile da Sangallo ad Holkam Hall, evidenzia una stretta somiglianza con la stampa, che presuppone dunque un disegno ripreso dal vero; solo lo sfondo risulta autonomo ed è possibile rintracciarvi nell'albero a sinistra un influsso düreriano, anche se non è condivisibile il richiamo puntuale ad una stampa di Dürer (*Il piccolo corriere*, B. VII, 94, 80) avanzato dal Delaborde. Nell'assenza di dati documentari che ci aiutino a delimitare il periodo in cui si svolse il soggiorno fiorentino e la data dell'arrivo a Roma di Marcantonio, risulta difficile stabilire se la stampa venne eseguita a Firenze oppure appena giunto a Roma, sulla base degli schizzi fiorentini (ed è forse una questione di secondaria importanza). Quel che invece occorre sottolineare è, per quanto riguarda la cronologia, un deciso anticipo rispetto al 1510 per l'assenza dell'influsso di Luca di Leida che invece si riscontra negli *Arrampicatori*, dove nel paesaggio è stata notata una citazione dal *Maometto e il Monaco Sergio* (B. VII, 405-406, 126) di Luca, mentre in generale il trattamento

M. Raimondi, *Gli arrampicatori*, Vienna, Albertina.

M. Raimondi, *Uomo che si riveste*, Vienna, Albertina.

della superficie rivela una maggiore ricchezza ed un'attenzione alle qualità atmosferiche e tonali del bulino dell'olandese.

D'altra parte l'*Arrampicatore* fu realizzato probabilmente dopo il dicembre 1508 a causa di un avanzamento tecnico, sia pure modesto, rispetto a *Marte, Venere ed Amore* dove la linea di contorno costituisce un limite ancora più serrato alla libera articolazione delle figure nello spazio circostante.[2] La stampa riveste un notevole interesse anche se non è la prima opera riproduttiva che si conosca di Marcantonio, dal momento che anche nel periodo bolognese abbiamo verificato la presenza di opere basate su disegni di Francesco Francia, come il *Battesimo di Cristo* (n. 9) e *S. Caterina e S. Lucia* (n. 10). Tuttavia, uscito dalla ristretta cerchia degli autori bolognesi e venuto a contatto con episodi artistici di portata rilevante per la nascita di un'arte davvero moderna, l'incisore sente la necessità (o gli viene imposto) di documentare l'*invenit*. In contrasto con la Pittaluga che sottolineava (in relazione soprattutto agli *Arrampicatori*) una inadeguatezza di Marcantonio a misurarsi con il pittore fiorentino, occorre invece puntualizzare, col Petrucci, l'importanza del modello per lo sviluppo del linguaggio raimondiano, sviluppo che riesce pienamente comprensibile se si guarda all'incisione come ad un'espressione autonoma. Da questo punto di vista, si potrà rilevare una resa di effetti tridimensionali ed un'articolazione della figura in diversi piani di profondità che sono i raggiungimenti tecnici con cui Marcantonio ha saputo rendere la potenza scultorea e il senso del movimento del soldato michelangiolesco all'interno di quello stesso linguaggio grafico di ascendenza düreriana, che dal 1506 in poi risultava particolarmente approfondito. Anche il paesaggio mostra una nuova concezione spaziale proprio grazie a quei due inserti autografi del Raimondi (gli alberi ed il muro in rovina) che creano la sensazione di una profondità di campo maggiore rispetto ad una linea dell'orizzonte coincidente con la fine del terreno erboso.

Rinunciando al modo di comporre per figure giustapposte ed estrapolate da diversi modelli, tipico di gran parte delle incisioni di sua invenzione, ed isolando la figura dal suo contesto di origine, Marcantonio le conferisce un'evidenza statuaria, come del resto avveniva per altre stampe nelle quali è ravvisabile un prototipo antico da lui personalmente rielaborato (*Davide e Golia*, n. 21; *Venere sul bordo del mare*, n. 28). Già Gombrich aveva notato come il soldato di spalle ricorra frequentemente nei sarcofagi con battaglie e che tale figura nel cartone di Cascina costituisce un esempio di una assimilazione dell'antico (contrapposta ad una semplice imitazione), tanto da costituire un modello paradigmatico per questo tipo di iconografia attraverso la mediazione del Raimondi.[3] Non è convincente la recente proposta di E. Pogány-Bálas che vedeva nel figlio maggiore del *Laocoonte* il prototipo antico per il guerriero del Buonarroti, non tanto per motivi cronologici (se si accetta, con molti altri, un'ultimazione del cartone verso la fine del 1506, non diventa impossibile una conoscenza da parte di Michelangelo del famoso gruppo scultoreo scoperto il 14 gennaio di quello stesso anno), quanto piuttosto per le effettive divergenze che separano le due opere.[4] Bartsch segnalava la esistenza di una copia in controparte, di anonimo. Una copia nello stesso verso e senza l'iscrizione dell'*invenit*, non segnalata finora, si trova all'Albertina.[5]

1. M. Rotili (1964, p. 49) è favorevole invece ad un'esecuzione di tutte e tre le stampe derivanti dal cartone a Firenze, dopo

Venere, Marte ed Amore: ma si legga al proposito la scheda relativa a quest'ultima incisione.

2. La Shoemaker (1981, pp. 90, 92, n. 19), analizzando *Gli arrampicatori*, ritiene eseguita la nostra stampa nel 1508 circa, in un linguaggio tecnico che riflette l'influsso delle silografie di Dürer; la sua opinione del resto riporta a quanto già avanzato da Hirth.

3. E.H. Gombrich, 1973, pp. 182-183 (a proposito della *Battaglia di Ponte Milvio* di Giulio Romano in Vaticano).

4. Secondo K. Oberhuber un disegno con le figure bagnanti del cartone di Michelangelo dovette essere disponibile nella bottega del Raimondi a Roma, perché più tardi Agostino Veneziano produsse due stampe su questo soggetto (B. XIV, 344-345, 463; B. XIV, 319-320, 423).

5. Vol. V delle stampe di M. Raimondi, p. 72, s.n.

36.
Venere inginocchiata

(c. 1509)
B. 313; P. 144; D. 112
mm 222 × 145
Londra, British Museum, inv. 1973. U. 22
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 ss.; Thode, 1881, pp. 27-28, n. 18; Kristeller, 1907, p. 199 ss.; Oberheide, 1933, pp. 70-71; Petrucci, 1937, 31, p. 36; De Witt, 1968, n. XVII; Dubois-Reymond, 1978, pp. 20-21; Holo, 1978-1979, p. 25.

Il prototipo antico della stampa è costituito dalla *Venere inginocchiata* risalente ad un originale greco impropriamente ascritto ad uno scultore della Bitinia, del III sec. a.C., chiamato Doidalsas.[1] Durante il Rinascimento furono conosciute diverse copie romane della statua ellenistica ed una di queste in particolare, ora conservata presso il British Museum, è stata messa in relazione con l'incisione da S. Holo. La studiosa (secondo cui la *Venere* poco dopo il 1502 era stata acquistata da Isabella d'Este per il Palazzo Ducale in Mantova) ipotizzò che Marcantonio all'inizio del 1509, nel suo viaggio da Venezia a Roma, ebbe modo di vedere personalmente la statua. Le differenze intercorrenti tra il modello e l'incisione sarebbero imputabili ad un approccio non strettamente documentario all'antico da parte del Raimondi che, oltre al paesaggio, introdusse il motivo dell'Eros, derivantegli forse dalla conoscenza di una possibile variante della *Venere inginocchiata* comprendente anche la figura di Amore. La prima storia mantovana della statua venne messa in dubbio dalla Dacos;[2] recentemente, P.P. Bober e R. Rubinstein hanno concluso che nel caso in cui essa avesse costituito il modello per la stampa, è probabile fosse collocata a Roma, prima di passare a Mantova (dove la disegnò l'Andreasi nel 1567-68 e dove venne venduta nel 1625 a Carlo I).

In effetti si possono istituire rapporti stringenti tra la stampa e la statua del British Museum che, oltretutto, è l'unica copia ancora provvista della testa originale[3] vicina, al di là di una diversa inclinazione verificabile anche nello sguardo, a quella della Venere di Marcantonio. Resta da spiegare la presenza dell'Amorino che il Thode metteva in relazione con un'altra statua (ora al Museo Nazionale di Napoli) in cui sarebbe da ravvisare il prototipo del Raimondi, che, a suo avviso, si sarebbe limitato a mutare la posizione del putto collocandolo sopra un piedistallo.[4] Ma il bilanciato equilibrio dell'Amorino nella stampa (che Kristeller confrontava con il *Putto con delfino* del Verrocchio)[5] non si riscontra né nel gruppo di Napoli, né in quello costituito dalla replica al Museo Nazionale delle Terme in Roma (anch'essa nota durante il Rinascimento).[6] Esso invece si avvicina all'Eros presente in *Venere e Marte* realizzata da Marcantonio nel dicembre del 1508 (n. 34): è probabile pertanto che costituisca una personale rielaborazione dell'incisore, come voleva Holo, anche se tale interpretazione dovette con ogni verosimiglianza essere stimolata dalla conoscenza di repliche comprensive del putto che solo a Roma, luogo di provenienza delle due citate, poteva verificarsi.

Anche dal punto di vista tecnico-stilistico, si impone una datazione nel corso del 1509, che depone a favore di un'esecuzione romana. Il paesaggio düreriano si accompagna, infatti, ad una notevole capacità di resa plastica, accresciuta visibilmente anche rispetto a *Venere, Marte ed Amore* e pienamente in grado di rendere la solidità

MF

strutturale della statua antica. D'altro canto, la modulazione chiaroscurale rivela una nuova sensibilità tonale che conferisce una certa naturalezza alle pieghe della pelle del modello scultoreo.

Con ogni probabilità il disegno preparatorio spettò allo stesso Raimondi: non risultano, infatti, credibili le proposte al Francia (Bartsch; Fischel), al Mantegna (Passavant e Thode) o a Raffaello (Petrucci), già formulate.[7] La stampa venne eseguita in un periodo precedente il sodalizio di lavoro con l'urbinate ed in un momento in cui, da poco giunto a Roma, Marcantonio subì il fascino delle antichità dell'Urbe. In questa prima fase romana, in cui si verificò anche la collaborazione con il Ripanda *(Trionfo*, n. 37), il Raimondi dovette arricchire la schiera di quegli artisti appassionati indagatori dell'antico già nel primo decennio del secolo, facendo egli stesso studi preparatori per incisioni da famosi monumenti. A tale riguardo è rimasto, allo stato attuale delle conoscenze, solo un disegno che è da porre in relazione con una stampa successiva rispetto alla presente (il *Baccanale*, B. XIV, 201-202, 248) ed è conservato ad Ottawa.[8]

Delaborde segnalava una copia, in controparte e con varianti, di A. Altdolfer (B. VIII, 53, 33). Una copia non descritta si trova, invece, all'Akademie der bildenden Kunste a Vienna, (inv. 6299); essa ambienta la statua in un vano, con una finestra con inferriate. Non è segnalata, infine, anche l'impressione in rosso dell'originale, conservata al Museo di Belle Arti di Budapest.

L'esistenza di un'impressione colorata (come nel caso di *Venere, Marte ed Amore* di cui esiste una versione in blu) testimonia di un certo favore incontrato dalla stampa, che è ulteriormente confermato dalla ripresa parziale e per intero in due maioliche *istoriate* risalenti agli anni 1529-30.[9]

1. Si veda al riguardo quanto scrivono P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 62-63, n. 18, con i riferimenti alla precedente bibliografia. Allo stesso intervento si rimanda per un elenco delle rappresentazioni della *Venere inginocchiata* del British Museum e delle altre statue dello stesso tipo conosciute nel Rinascimento.

2. N. Dacos, 1977, p. 198.

3. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 63.

4. L'opinione del Thode veniva ripresa anche dal Petrucci. La statua (inv. 309), che non è da confondere con l'altra sempre conservata al Museo Nazionale di Napoli (inv. 6297), fu incisa dal De Cavalleriis nel 1584 (S.P. Fox, scheda n. 14 a p. 73, in D. Di Castro-S.P. Fox, 1983).

5. Dubois-Reymond lo avvicinava ad una figura già nella collezione Loeser a Firenze; per la studiosa inoltre la *Venere* non presenta somiglianze specifiche con un esemplare, ma con diverse redazioni e comunque fu rielaborata, sulla base di un modello antico, dal disegnatore per la stampa (sul cui nome non si pronuncia).

6. Si veda l'illustrazione in S. Holo, p. 27, fig. 6. Un altro esemplare di *Venere inginocchiata con Amore*, già nella collezione Cook a Richmond, è ora conservato al Paul Getty Museum (D. Brinkerhoff, 1978-79, pp. 83 ss.).

7. Il Thode riportava, confutandola, l'opinione avanzata da Pulszky secondo cui la stampa si ispirerebbe ad un tipo antico trattato in maniera raffaellesca; il Petrucci è dello stesso avviso, anche se scorge l'intervento di Marcantonio nell'ambientazione della statua in un paesaggio.

8. Per l'illustrazione della stampa si veda: K. Oberhuber, 26, 1978, p. 246. Il disegno (inv. 14798), che alla National Gallery of Canada è presente come opera di artista padovano, è stato attribuito a Marcantonio da K. Oberhuber (ma si veda al proposito il saggio dello studioso in questo catalogo). Sul sarcofago romano, a cui si ispirano la stampa e il disegno, si legga; P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 106-107, n. 70.

9. Si legga: J.V.G. Mallet, 1971, pp. 174-175. L'Amorino è ripreso in una composizione con *Cupido, Psiche e un dio fluviale* del 1530, ora a Polesden Lacey, Surrey; l'intera composizione si trova in un frammento di un tondo (c. 1529) al Bargello a Firenze.

37.
Il Trionfo

(c. 1509)
B. 213; P. 126; D. 171
mm 347 × 507
Londra, British Museum, inv. 1973. U. 10
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Fischel, 1868, p. 3 e seg.; Frizzoni, 1871, pp. 198-201; Thode, 1881, p. 23, n. 7; Hirth, 1898, p. 7 e seg.; Wickhoff, 1899, p. 181 e seg.; Kristeller, 1907, p. 199 e seg.; Hind, 1913, pp. 259-260; Fiocco, 1920, pp. 42-44; p. 44, nota 1; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 144; Oberheide, 1933, pp. 47-48; Byam Shaw, 1933, p. 20; Petrucci, 1938, p. 408; Davidson, 1954, pp. 189-190; Oberhuber, 1966, p. 90, n. 113; Frommel, 1967/68, p. 51; Cambridge 1974, pp. 17-18, n. 8 a cura di Folds; Dubois-Reymond, 1978, pp. 48-53; Oberhuber, 1984, p. 334.

Il modello per la stampa fu individuato dal Passavant in un disegno conservato al Louvre (n. 92) che, a partire da Frizzoni, venne attribuito al Peruzzi, dopo diverse proposte che lo indicavano come opera del Mantegna, del Francia o del Sodoma.[1]

Soltanto Fiocco nel 1920 affacciò l'ipotesi che l'autore fosse il Ripanda: ma la sua opinione venne disattesa a favore del senese da tutti gli studiosi che si occuparono del gruppo di disegni cosiddetto Frizzoni-Wickhoff (al quale appartiene il foglio del Louvre) fino alla più recente bibliografia.[2] Fu K. Oberhuber (1984) a riproporre il nome del bolognese che attualmente, alla luce di una ricostruzione complessiva del primo periodo romano di Ripanda, costituisce una risposta adeguata e risolutiva a questo intricato problema critico.[3]

Per quanto riguarda l'esecuzione della stampa, per tutti avvenuta nei primi anni del Raimondi a Roma, sembra più convincente la datazione verso il 1509-1510 avanzata da Ober-

huber (1966) e da Folds (a causa dell'assenza di rilevanti influssi da Luca di Leida riscontrabili già nel 1510), rispetto al periodo 1512-13 indicato dalla Davidson e dalla Dubois-Reymond.

Ancora non completamente risolta è da considerarsi l'interpretazione del soggetto, per il quale sono state formulate diverse proposte. Il Bartsch rilevava nel carro trionfale a sinistra rapporti con medaglie coniate in occasione del trionfo di Tito e Vespasiano; Thode, pur accettando il titolo di *Trionfo di Tito*, puntualizzava come tale iconografia fosse presente anche in medaglie anteriori, risalenti all'epoca di Augusto. Wickhoff per primo sottolineò correttamente che il soggetto

Maestro di Oxford, *Codex Ripanda*, (fol. 35r), Oxford, Ashmolean Museum.

all'antica non aveva nessuna preoccupazione di fedeltà archeologica, ma errò nel ritenere che forse in esso era da vedersi un'*Allegoria della terza guerra punica* in continuità con gli affreschi nel Palazzo dei Conservatori (che lo studioso assegnava al Peruzzi). Da allora il soggetto venne generalmente interpretato come *Trionfo di Scipione*, anche se non mancò chi ne accentuò in particolare il carattere allegorico: come la Davidson che vi vedeva combinati assieme la raffigurazione di una vittoria militare e di un'allegoria dell'amore o, più recentemente, il Borghini che scorgeva nel ramo di quercia al centro della composizione una chiara allusione a Giulio II della Rovere.[4] La Dubois-Rey-

mond individuava in un rilievo del tipo dell'*Incoronazione di Traiano* sull'arco di Costantino il prototipo sul quale l'autore del disegno del Louvre (a suo avviso ancora il Peruzzi) avrebbe combinato elementi disparati da monete o da monumenti diversi.

Bartsch segnalò una copia a suo parere assai illusiva, anche se di qualità inferiore all'originale dal quale si distinguerebbe per alcune piccole differenze (l'ornamento al centro dello scudo del guerriero a sinistra; la foggia del dragone sull'elmo dell'ultimo condottiero a destra).[5]

L'approfondimento del linguaggio tecnico rivelato nel *Trionfo* comporta un'attenzione ai valori chiaroscurali che preannuncia quel rinnovamento operato nel 1510 sull'esempio di Luca di Leida, di cui sono testimonianza gli *Arrampicatori* (B. XIV, 361-363, 487). È probabile che intorno al 1509 Marcantonio, sia entrato in contatto con il concittadino Ripanda, richiedendogli un disegno da incidere. La visione plastica e spaziale del Raimondi risulta tuttavia più moderna rispetto a quella del Ripanda: il nostro si sforza di conferire uno sviluppo tridimensionale alle figure, collocandole inoltre in uno spazio meno incerto (è significativo al riguardo lo scorcio prospettico dei due edifici sulla destra) ed eliminando, per quanto possibile, dettagli ornamentali. Questa nuova sintesi plastico-spaziale (che di lì a poco darà i risultati migliori a seguito dell'incontro con Raffaello) consente di focalizzare il gusto per la citazione e la genesi composita del foglio del Louvre, che doveva forse ancora incontrare il favore di Marcantonio, i cui inizi, nelle stampe più ambiziose del periodo bolognese, avevano rivelato un analogo metodo di composizione «additivo» ed un altrettanto spregiudicato uso di modelli antichi.

Non ci sono fondati motivi per individuare il soggetto esclusivamente nel *Trionfo di Tito* (richiamato effettivamente nel motivo del giovane e della palma, con accanto la donna, sul carro trionfale); infatti, il gruppo di destra riecheggia anche, sia pure liberamente, l'*Incoronazione di Traiano*, come voleva la Dubois-Reymond.[6] Inoltre, il prigioniero accovacciato a destra del giovane al centro, sembra derivare da un analogo motivo presente in un rilievo di un piedistallo dell'arco di Costantino.[7] In altre figure si può scorgere qualche riferimento, in realtà più stilistico che iconografico, a fogli del Codex di Oxford che un collaboratore del Ripanda eseguì successivamente (per esempio, il fol. 35r).[8] Una fantasia all'antica, sul tema assai fortunato in epoca rinascimentale del *Trionfo militare*, deve riconoscersi in questa opera dove il riferimento a Traiano (se pure è ipotizzabile) è indicativo della fortuna incontrata dall'imperatore nella Roma di Giulio II (qui richiamato dalla quercia) ad opera, tra l'altro, di committenti del Ripanda, come il cardinale Fazio Santoro ed il cardinale Raffaele Riario.[9]

1. Bartsch, che non conosceva il disegno del Louvre, riteneva eseguita la stampa da uno studio del Mantegna; Passavant e Delaborde ascrivevano il foglio parigino al Sodoma, mentre Fischel ricordava una sua attribuzione al Francia, a suo parere improbabile come quella già avanzata a favore del Mantegna. Recentemente riproponeva un'ascrizione al Sodoma F. Debaisieux (1976, p. 18, n. 20).

2. Si veda la bibliografia citata a proposito del disegno del Louvre. Va ricordato che la Davidson, al contrario di altri, riportava una sua attribuzione al Ripanda.

3. Un'attribuzione a favore del Ripanda viene anche proposta da S. Ebert-Schifferer, 1986.

4. G. Borghini, 1981, p. 50, nota 104.

5. Il Bartsch ricorda prove ritoccate di questa copia riconoscibili a causa della presenza di fori lungo i lati. Passavant descrive inoltre un esemplare ritoccato a penna, già nella collezione del re di Sassonia. La copia citata da Bartsch fu ritenuta da K. Oberhuber la prima versione originale di Marcantonio. Attualmente, lo stesso studioso respinge questa opinione, verificando nell'esemplare esposto in mostra la presenza di pentimenti relativi alla parte sinistra superiore del disegno al Louvre, mancanti nell'altra prova.

6. La studiosa rimandava inoltre alla colonna Traiana per i trofei sullo sfondo a sinistra, mentre giustamente ricordava, sulla scia del Bartsch e del Thode, monete dell'epoca di Tito e di Vespasiano per il motivo del prigioniero legato alla palma (rintracciabile a suo avviso anche in monete dell'epoca di Costantino). Inoltre, il condottiero incoronato poteva a suo parere ispirarsi ad una figura di Giove presente in una moneta di Marco Aurelio, così come la *Vittoria* ad un'altra moneta di Antonino Pio.

7. Si veda la riproduzione fotografica in P. P. Bober-R. Rubinstein, 1986, 170B.

8. A proposito dell'attribuzione ad un collaboratore del Ripanda del Codice di Oxford si veda: M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

9. G. Agosti, in G. Agosti-V. Farinella, 1984, pp. 407-410; V. Farinella, 1986, p. 209 ss.

38.
Tito e Vespasiano; Scipione Africano; Orazio Coclide; Marco Curzio

(c. 1509)
B. 188-191, I stato; ; P. 118-121, I stato; D. 183-186
176×116; 172×119; 175×119; 177×115
Vienna, Albertina, inv. 1970/410; 1970/412; 1970/414; 1970/416
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Thode, 1881, p. 22, n. 5; Hirth, 1898, pp. 11-12; Jebens, 1912, pp. 33-34; Fiocco, 1920, p. 44, nota 1; Oberheide, 1933, pp. 41-42; Foratti, 1938, p. 13; Dubois-Reymond, 1978, p. 18.

L'autore dei disegni per le quattro stampe, venne giustamente individuato in Marcantonio, sia pure con riserve, da parte di Delaborde, seguito dalla Jebens e dalla Dubois-Reymond. L'opinione dello studioso francese non fu tuttavia unanimemente accettata: infatti, Hirth formulò il nome di Baldassarre Peruzzi e Fiocco quello di Jacopo Ripanda. Entrambe le proposte presentano interessanti spunti di riflessione, ma occorre subito rilevare che la prima poggia su di una ricostruzione dei rapporti Raimondi-Peruzzi che attualmente, alla luce delle nuove conoscenze sul Ripanda, deve essere completamente riesaminata; mentre la seconda individua semplicemente, come si vedrà più avanti, alcune tangenze culturali. Propendono per una datazione precoce, tra le prime prove di Marcantonio, Bartsch, Passavant e Delaborde; Jebens, rintracciandovi analogie formali con *Amore e i tre putti* (n. 29), ne precisa la datazione alla fine del 1506. Anche per la Dubois-Reymond esse sono ascrivibili ad un periodo precedente l'arrivo a Roma, mentre per Hirth e Fiocco furono eseguite all'inizio del soggiorno romano, quando il Raimondi entrò in contatto con artisti come il Peruzzi ed il Ripanda, che precedettero il suo incontro con Raffaello.

Thode per primo si occupò dell'iconografia scorgendo nelle stampe, ed in particolare in *Tito e Vespasiano*, un influsso dei rilievi trionfali;[1] Hirth individuò nella colonna Traiana i modelli per *Tito e Vespasiano* e per *Scipione*, notando come in quest'ultima incisione cavallo e cavaliere sembrano muoversi su di una diagonale secondo un accorgimento consueto nei rilievi a spirale delle colonne imperiali.

Jebens, invece, avanzò un riferimento ad un modello rinascimentale come i *Trionfi* del Mantegna richiamati soprattutto nelle armature dei cavalieri.

La serie dei *Cavalieri*, come si diceva, deve certamente spettare al Raimondi anche per i disegni preparatori che il bolognese ebbe modo di elaborare all'inizio del suo periodo romano. Due ordini di considerazioni suffragano queste ipotesi: da un lato, il linguaggio tecnico, dall'altro il tipo di cultura archeologica. Dal punto di vista grafico, infatti, si possono cogliere analogie con la *Venere inginocchiata* (n. 36) secondo una linea di sviluppo del mezzo tecnico che risale alla fine del 1508 (*Marte, Venere ed Amore*, n. 34) e che vede affermarsi progressivamente una nuova sicurezza negli effetti tridimensionali ottenuta grazie ad un uso differenziato dei tratti di un bulino (di diverse lunghezze; a tratti paralleli; a linee curve; ad intreccio, alternato ad incisione a retino) divenuto sempre più fine ed in grado di percepire i valori luministici.

Per quanto attiene alla cultura archeologica, è evidente l'esplicita intenzione di richiamarsi a modelli antichi, anche se la ricerca finora condotta sui probabili prototipi (compresa la colonna Traiana indicata da Hirth) non ha condotto a risultati apprezzabili. La somiglianza più stringente che si può istituire non è con un originale antico, ma con una stampa risalente al soggiorno a Roma di Nicoletto da Modena, ossia il *Guerriero romano* (c. 1507) che riconduce da vicino al *Curzio*.[2] In entrambi i casi è evidente una rielaborazione variata di cavalieri antichi desunti da scene di battaglie, come ad esempio quella dell'attico orientale del fregio traianeo nell'Arco di Costantino nell'interpretazione fornita dal collaboratore di Ripanda nel Codex di Oxford (fol. 38 r.).[3] Ancora, lo snodo del braccio nell'*Orazio* può richiamare quello del guerriero che compare nel fol. 49 r. dello stesso Codice (il cui modello antico non è stato individuato), ma si tratta in questo caso di generiche rispondenze, fatto salvo per la testa del cavallo molto simile a quella dell'animale che soccombe nel foglio di Oxford. Al di là delle rispondenze più o meno strette, il confronto con la

Maestro di Oxford, *Codex Ripanda* (fol. 49r.), Oxford, Ashmolean Museum.

TITO

SCIPIO APHRICA

ORATIVS

CVRTIVS

stampa di Nicoletto ed il taccuino del collaboratore del Ripanda fa emergere con chiarezza l'appartenenza del bolognese, all'esordio del soggiorno romano, a quella koinè culturale di settentrionali a Roma in cui vivissima era la passione archeologica. L'opinione del Fiocco, che ascriveva i disegni dei *Cavalieri* al Ripanda, in un certo senso indirizzava correttamente verso l'ambito culturale in cui Marcantonio si mosse intorno al 1509-1510; lo conferma il *Trionfo* (37) questa volta davvero inciso da un disegno del Ripanda.
Nella serie dei *Cavalieri* si verifica quello stesso processo di assimilazione dell'antico che si riscontra, per esempio, in alcune opere del pittore conterraneo: si confronti ancora il *Curzio* con il cavaliere a destra nella scena affrescata in Campidoglio, nella sala di Annibale, raffigurante *Annibale in Italia* dove si assiste ad una analoga variazione sul tema del guerriero a cavallo. Inoltre, se si osserva *Scipione Africano* non è difficile scorgere nel portatore di stendardo un influsso del Ripanda (già Hirth aveva sottolineato per questa figura la sovrapposizione di forme quattrocentesche su motivi plastici romani): la linea diagonale disegnata dal corpo ad indicare il moto avanzante è un motivo assai frequente, con questa particolare accentuazione, nel pittore. In ogni caso, anche in questa serie Marcantonio è autonomo sia dal Ripanda che da Nicoletto in particolare, alla cui visione fantastica e pletorica dell'antico contrappone un modello più austero ed archeologicamente più probabile ed un atteggiamento mentale più classico destinato a maturarsi compiutamente nel giro di pochissimo tempo.

Una ripresa variata del *Curzio* è costituita dall'affresco del Guercino proveniente da Casa Pannini a Cento (ora a Bologna, Palazzo Rosselli del Turco).[4]

Bartsch rese noti due stati, il secondo caratterizzato dall'*excudit* di A. Salamanca. Delaborde osservò che alcuni esemplari privi di indirizzo presentano tuttavia un ritocco che comporta un ulteriore stato: precisazioni in questo senso vennero poi fornite da Lambert-Oberthür.[5]

A conferma dell'esattezza delle annotazioni del Delaborde si può notare che l'*Orazio* differisce dagli altri tre *Cavalieri*, anch'essi privi dell'indirizzo dell'editore, presentando ritocchi estesi.

1. L'opinione del Thode vale come indicazione generica; lo studioso asserisce inoltre che il *Curzio* si ritrova identico in una pietra ritenuta antica, ma in realtà moderna, presente nel Montfaucon (il Thode non forniva l'indicazione relativa).
2. Per la stampa di Nicoletto (B. XIII, 288, 60) si legga: M.J. Zucker, 1984, p. 172, n. 012.
3. Per il Collaboratore del Ripanda, autore del Codex di Oxford e la sua cronologia si veda M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.
4. P. Bagni, 1984, p. 95, nota 2.
5. G. Lambert-M. Oberthür, 1978, pp. 34-35.

39.
Quattro Fatiche di Ercole: Ercole ed Anteo; Ercole e Nesso; Ercole ed il leone di Nemea; Ercole ed Acheloo

(c. 1509-1510)
B. 289-292; P. 170; D. dub. 36-39
mm 172 × 113; 172 × 112; 174 × 113; 170 × 114
Vienna, Albertina, inv. 1971/312; 1971/313; 1971/314; 1971/315;
Provenienza: 1971/312 P. Mariette, 1668 (Lugt 1788); Principe Eugenio di Savoia, HB
1971/313; 1971/314; 1971/315 Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Hirth, 1898, p. 14; Jebens, 1912, pp. 34-35; Foratti, 1938, p. 13; Hind, v. 1948, 42, n. 17 (a proposito di *Ercole e Nesso* da lui attribuito da G.A. da Brescia); Sheehan, 1973, pp. 263-264, n. 99; Zucker, 1984, pp. 342-343, n. 021 (a proposito di *Ercole e Nesso* attribuito a G.A. da Brescia, sia pure con riserve).

Fu la Jebens per prima ad individuare nel Mantegna, e precisamente in stampe come *Un Fauno che combatte contro un serpente* ed *Ercole ed Anteo*, il modello per il nostro *Ercole ed il toro di Creta*, la sola incisione della serie da lei analizzata e datata verso la fine del 1506.[1]

In precedenza Hirth aveva avanzato il nome del Peruzzi quale ideatore delle incisioni riscontrandovi riferimenti alle *Fatiche di Ercole* che ornano il fregio della stanza a pianterreno nella Farnesina: la sua opinione, non affatto motivata sul piano stilistico, ha tuttavia il merito di precisare una datazione per le stampe all'inizio del soggiorno romano di Marcantonio, che risulta ancora valida sul piano dell'indagine tecnica.

Toccò invece ad Hind il compito di focalizzare le desunzioni dal Mantegna già formulate, ma senza riscontri

Giovanni Antonio da Brescia, *Ercole ed Anteo*, Vienna, Albertina.

Giovanni Antonio da Brescia, *Ercole ed il leone di Nemea*, Vienna, Albertina.

Nicoletto da Modena, *Ercole ed il toro di Creta*, Vienna, Albertina.

puntuali, individuando il modello per *Ercole ed Anteo* ed *Ercole ed il leone di Nemea* nelle due stampe omonime che Giovanni Antonio da Brescia aveva inciso, probabilmente nell'ultimo decennio del Quattrocento, su invenzioni del pittore padovano.[2] Inoltre, lo studioso inglese ascrisse *Ercole e Nesso* a Giovanni Antonio da Brescia; occorre ricordare a questo proposito che dubbi circa l'autografia della intera serie erano stati avanzati dal Delaborde, nonché, con cautele, dalla Jebens.

Più recentemente Sheehan, pur rilevando differenze tra *Ercole e Nesso* e le altre tre *Fatiche* sicuramente di mano del Raimondi, non vi scorgeva caratteristiche tecniche particolarmente vicine a quelle del bresciano. Del resto queste riserve erano valide anche per lo Zucker che, tuttavia, non escludeva la possibilità che lo stile grafico della stampa riflettesse un momento di passaggio della produzione di Giovanni Antonio intorno al 1515, tra la prima fase mantegnesca, caratterizzata dalle ombre a tratteggi paralleli, e la seconda fase che a partire dal 1520 circa vede affermarsi un sistema più regolare di tratteggio. A suo avviso, inoltre, la stampa rimanda a Nicoletto da Modena per particolari come l'albero spoglio, l'acuto ritagliarsi delle pieghe nel drappeggio e la foglia di trifoglio che segue l'iscrizione nella tabella; del resto già Hind aveva ravvisato nell'*Ercole ed il toro di Creta* di Nicoletto da Modena (H. v, 1559) il precedente per l'omonimo soggetto di Marcantonio. Le conclusioni cui pervenne, dunque, lo Zucker, sviluppando in parte le indicazioni di Hind, sono le seguenti: l'intero gruppo con le *Fatiche* dovrebbe aver origine da disegni del Mantegna, cui si ispirò una serie di Nicoletto di cui sopravvive soltanto *Ercole ed il toro di Creta*. Questa serie fu con ogni probabilità la fonte per le tre stampe di Marcantonio e per l'*Ercole e Nesso* forse di Giovanni Antonio.

Un'attenta analisi delle *Fatiche* sotto il profilo tecnico e quello stilistico consente di apportare alcune novità rispetto a quanto ipotizzato dallo Zucker. È indubbio che *Ercole ed il leone di Nemea* ed *Ercole ed il toro di Creta* presentino il medesimo linguaggio grafico; rispetto ad esse *Ercole ed Anteo* si differenzia a causa di un'enfatizzazione delle linee di contorno e di una schematizzazione del modellato che perviene, sia pure all'interno di un linguaggio tecnico maturo, a risultati di un intenzionale arcaismo. *Ercole e Nesso*, invece, si ricollega al punto di stile presente nelle prime due *Fatiche* citate, ma lascia intravvedere una minore sicurezza, quasi un allentamento di quella serrata costruzione plastica che scaturisce dall'uso simultaneo di incisione a retino; tratteggi di diverse lunghezze e con diversa inclinazione e ad incrocio (queste caratteristiche sono particolarmente evidenti nell'esemplare di Washington, rispetto al quale quello esposto in mostra sembra ritoccato).[3]

DIVO·EKC
VLI

DIVOERCV
LI

DIVOHER
CVLI

DIVOER
CVLI

Se guardiamo sotto il profilo formale *Ercole ed il leone* ed *Ercole ed il toro* non è difficile notare che le due stampe, al di là delle strette affinità tecniche, rivelano un'aderenza a fonti iconografiche diverse: rispettivamente, le stampe omonime di Giovanni Antonio da Brescia e di Nicoletto da Modena (si vedano le proporzioni dei corpi che riflettono l'interpretazione eroica del bresciano e quella in tono minore del modenese). Questa osservazione fa cadere una parte delle conclusioni dello Zucker: se Mantegna è ancora forse la fonte finale per tutte e quattro le *Fatiche*, rimane il fatto che *Ercole ed il leone* si ricollega a Giovanni Antonio senza la mediazione eventuale di Nicoletto, richiamato invece direttamente in *Ercole ed il toro*. D'altro canto l'intenzionale arcaismo di *Ercole ed Anteo* si spiega compiutamente attraverso un confronto con quello che riteniamo il suo prototipo (anche in questo caso senza la mediazione di Nicoletto), ossia la stampa omonima di Giovanni Antonio. Non conosciamo invece un precedente per *Ercole e Nesso*.
Dunque, per due *Fatiche* Marcantonio attinge direttamente alle stampe di Giovanni Antonio a loro volta derivanti da invenzioni del Mantegna; per *Ercole ed il toro* la desunzione da Nicoletto è provata dall'esistenza della stampa (è probabile che Nicoletto a sua volta avesse mutuato la sua invenzione dal Mantegna); per *Ercole e Nesso* un'eventuale derivazione dal modenese è solo ipotizzabile (il trifoglio, secondo Zucker, potrebbe intendersi come una sua sigla).

Riguardo le prime tre stampe, pur nella differenza che le contraddistingue, non esistono dubbi che ci troviamo di fronte a Marcantonio, sia pure in due momenti diversi di esecuzione, che tuttavia non risultano tra loro molto distanziati. Il Raimondi potrebbe aver iniziato ad incidere *Ercole ed Anteo* con una tecnica ed uno stile che intenzionalmente doveva riflettere le caratteristiche del modello; successivamente, passando alle altre due incisioni, ritenne di dover intervenire sulle sue fonti reinterpretandole sulla base del linguaggio tecnico che costituiva il suo peculiare punto di stile nel momento in cui le realizzò. Ma a quelle date intorno a lui dovevano gravitare già alcuni incisori che ne riconoscevano la superiorità tecnica: uno di questi eseguì, in stretta concomitanza se non sotto la supervisione di Marcantonio, *Ercole e Nesso* in uno stile che doveva essere omogeneo ad *Ercole ed il leone* e ad *Ercole ed il toro*, ma che risultò più timido. Conosciamo assai poco di Giovanni Antonio da Brescia nel periodo che intercorre tra il 1509 (anno che compare nella sua *Flagellazione*) ed il 1516 (recano questa data le sue copie dal *Quos Ego* di Marcantonio): ma in questo lasso di tempo dovette aver luogo il suo soggiorno a Roma e l'incontro con il bolognese destinato a rinnovare il suo linguaggio tecnico di ascendenza mantegnesca.[4] Nulla vieta di pensare che all'inizio di questo suo processo e sotto la direzione di Marcantonio possa essere stato realizzato il nostro *Ercole e Nesso*: una stretta vicinanza al Raimondi, più palese che in altre stampe anteriori al 1516 come il *Torso Belvedere*, può essere stata determinata dalla diretta supervisione del bolognese, che con i suoi esemplari imponeva un linguaggio cui rifarsi strettamente.

Le tre *Fatiche* del Raimondi possono ritenersi eseguite intorno al 1509-1510 a causa della loro maturità sul piano tecnico e di una sensibilità verso i valori luministici riscontrabile in *Ercole ed il leone* ed *Ercole ed il toro* già consapevole di Luca di Leyda, sia pure parzialmente; una datazione verso il 1509-1510 circa risulta valida anche per l'*Ercole e Nesso*, alla luce delle considerazioni finora formulate. Giovanni Antonio potrebbe aver fornito personalmente le sue stampe risalenti agli anni novanta per le due *Fatiche* con Anteo ed il leone di Nemea, in un momento in cui Marcantonio, prima di concentrare la sua attenzione su Raffaello, si mostrava recettivo nei confronti di diverse esperienze, continuando per esempio a copiare da Dürer, dopo essersi avvicinato al Ripanda (n. 37).[5] Non sappiamo se a queste date Nicoletto si trovava ancora a Roma, dove risulta documentato nel 1507 (nn. 61-62): ritenere che lui in persona consegnò a Marcantonio le sue invenzioni per completare la serie con le altre due prove di Ercole, non è nulla più che una seducente ipotesi, che vede il Raimondi al centro di una attiva koinè di artisti settentrionali a Roma, destinato ad emergere tra essi in virtù di un linguaggio tecnico assai più maturo ed articolato.

Al di là della probabile mediazione di Nicoletto, *Ercole e Nesso* si ricollega ad un prototipo antico individuato da Sheehan in una *Centauronomachia* disegnata più volte da Aspertini. Si può aggiungere che nella stampa, in particolare, sembrano interagire tra loro due gruppi presenti nell'ambito della produzione di Amico nel Wolfegg Codex (fol. 42v-43), l'uno con il centauro con le mani legate dietro la schiena e l'altro con il centauro visto di fronte e con un braccio verso l'alto.[6] Un ulteriore disegno di Aspertini alla Farnesina reca inoltre nel *recto* un altro gruppo utile anche esso per la versione a stampa (si veda la figura a destra con il bastone nodoso).[7] In ogni caso il sarcofago disegnato da Amico nel Wolfegg Codex doveva trovarsi nella casa romana di un cittadino fiorentino e sempre a Roma nel sec. XVI, era, murata sopra una loggia del Palazzo Valle-Capranica, la fronte dell'altro sarcofago riprodotto nel

disegno della Farnesina. Questi modelli, al di là della mediazione del bolognese, potevano essere accessibili per un artista come Nicoletto appassionato di antichità ed in grado di rielaborare schemi antichi in contesti anticheggianti affatto nuovi.

La raffigurazione di Ercole che lotta contro Nesso aiutato da un bastone anziché da una freccia, osservava Sheehan, non è consueta e deriva dalla fonte antica (alle *Centauronomachie*, infatti, Ercole non prendeva parte).

1. Per le due stampe, che dal punto di vista iconografico non hanno nulla a che fare con la serie di Marcantonio, si veda: M.J. Zucker, 1984, rispettivamente pp. 123-124, n. 024 e pp. 118-119, n. 020.

2. Riguardo alle due stampe in questione di Giovanni Antonio da Brescia (B. XIII, 324-25, 13 e B. XIII, 323, 11) un riepilogo di tutta la bibliografia, che comprende ipotesi relative al rapporto con due disegni ad esse correlati (conservati agli Uffizi e al Christ Church di Oxford), nonché con gli eventuali originali mantegneschi da cui dipendono, si trova in M.J. Zucker, 1984, pp. 338-339, n. 018a (*Ercole ed Anteo*) e pp. 340-341, n. 019 (*Ercole ed il leone di Nemea*). Si vedano anche le pp. 339-340 e le schede nn. 018b, 018c a proposito delle altre due versioni di *Ercole ed Anteo*, la prima delle quali è stata ritenuta l'originale di Giovanni Antonio da cui dipenderebbe il B. 13 (J.L. Sheehan, 1973, p. 238, n. 88).

3. La bibliografia relativa alla serie non menziona diversi stati, ma un confronto tra l'esemplare dell'Albertina con *Ercole e Nesso* e quello conservato alla National Gallery di Washington (riprodotto in J.L. Sheehan, 1973, pp. 263-264, n. 99) induce a ritenere che della stampa in questione esistano almeno due stati.

4. Per un riepilogo sull'attività di Giovanni Antonio da Brescia si veda ancora: M.J. Zucker, 1984, pp. 315-318 (con precedente bibliografia). Alla stessa opera si rimanda per l'analisi dettagliata delle incisioni del bresciano citate nel corso della scheda.

5. Per l'analisi delle copie da Dürer durante i primi tempi del soggiorno romano si veda: K. Oberhuber, 1984, pp. 335.

6. I riferimenti a cui rimanda Sheehan sono quelli avanzati da P.P. Bober (1957, p. 55) e comprendono, oltre al Wolfegg Codex, il fol. 7v-8 del London I ed un disegno degli Uffizi (12783F). È interessante constatare che solo nell'opera più giovanile di Amico, ossia il Wolfegg Codex, sono presenti i due gruppi che sembrano essere alla base dell'invenzione di *Ercole e Nesso*. Si confronti, inoltre, G. Schweikhart, 1986, pp. 100-101.

7. Per l'individuazione del modello antico presente nel foglio si confronti: S. P. Fox, 1983, pp. 55-57, n. 1.

40.
Orfeo ed Euridice

(c. 1509-1510)
B. 295; P. 190; D. 133
mm 178 × 132
Berlino, Kupferstichkabinett, B. 259-1896
Provenienza: acquistato nel 1896

Bibliografia: Hirth, 1898, p. 15; Wickhoff, 1899, p. 192; Fiocco, 1920, pp. 43-44 e nota 1; Kristeller, 1921, p. 263; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 144; Oberheide, 1933, p. 62; Petrucci, 1937, 30, p. 405, nota 2; Petrucci, 1937, 31, p. 43, nota 12; Davidson, 1954, pp. 181-182; Oberhuber, 1966, pp. 90-91, n. 114; De Witt, 1968, n. XV; Shoemaker, 1981, p. 86, n. 17.

Il disegno preparatorio spetta con ogni probabilità a Marcantonio, come già aveva suggerito il Bartsch e recentemente confermava la Shoemaker, dopo le varie proposte del Sodoma (avanzata dal Passavant e ribadita dal Delaborde, ma limitatamente alla figura di Orfeo, mentre Euridice sarebbe imputabile, secondo lo studioso, ad uno scolaro di Raffaello, se non a Raffaello medesimo); del Peruzzi (formulata per primo da Hirth e seguita da diversi studiosi),[1] nonché del Ripanda, sostenuta da Fiocco. Mentre il nome del Peruzzi scaturiva da una ricostruzione della prima attività romana del Raimondi all'insegna del pittore senese, oggi non più condivisibile,[2] quello del Ripanda poggiava su di un elemento troppo esterno, come l'affinità riscontrabile tra la testa di Orfeo e quella del guerriero ultimo a destra nel *Trionfo* (n. 37) inciso da Marcantonio sul disegno del Louvre (n. 92). Ancora nel Peruzzi, sia pure con molte riserve, veniva del resto individuato il modello per l'Orfeo (fatto proprio tramite un disegno autografo) dalla Shoemaker che, d'altra parte, suggeriva correttamente un riferimento a Raffaello, all'epoca della

Stanza della Segnatura (1509-1511), per la posa dell'Euridice basata sul tipo della *Venere pudica*.[3] In effetti, la stampa ci mostra l'artista bolognese in una fase di graduale passaggio tra il suo primo protoclassicismo di derivazione franciana, esemplificato in modo palese nella figura tutta raimondiana dell'Orfeo,[4] ed un classicismo già corroborato da modelli antichi e permeato dal linguaggio formale di Raffaello, ben ravvisabile nell'Euridice. Essa precede cronologicamente l'Eva dell'*Adamo ed Eva* (B. XIV, 3-4, 1)[5] nella quale si rintraccia la stessa posizione nella parte inferiore delle gambe, mentre l'atteggiamento delle due braccia è assimilabile, sia pure non strettamente, a quello di una *Venere pudica* disegnata da Raffaello in un foglio del primo periodo romano, ora agli Uffizi.[6] È certo che in questa stampa Marcantonio non utilizza ancora disegni raffaelleschi, ma è anche indiscutibile che essa nasca da una progressiva attenzione alle conquiste formali dell'Urbinate, destinata a tradursi in un sodalizio di lavoro e in un rinnovamento stilistico in senso classicista riscontrabile anche nella successiva produzione minore, non collegabile a disegni di Raffaello, ma ad invenzioni dello stesso Raimondi.[7]

La morbidezza dei trapassi chiaroscurali, che consente una maggiore ambientazione atmosferica delle figure nello spazio circostante, avverte che, dal punto di vista tecnico, è già avvenuto quell'incontro con Luca di Leyda documentato ampiamente nel 1510 con gli *Arrampicatori* (B. XIV, 361, 487).[8] Una esecuzione poco precedente a quella stampa sembra proponibile anche per la nostra.

Dal punto di vista iconografico non si può prescindere da un confronto con la prima redazione dell'*Orfeo ed Euridice* (n. 1), realizzata pressoché agli inizi dell'attività di Marcantonio, dove compaiono ancora le due figure in posizione frontale e viene colto lo stesso momento della liberazione di Euridice dagli Inferi, quando Orfeo esulta cantando alcuni versi dagli *Amori* di Ovidio, secondo il racconto del Poliziano.[9] Le grandi conquiste formali e tecniche compiute dagli esordi bolognesi al primo periodo romano risultano così immediatamente evidenti: dall'emulazione della tecnica del niello che presuppone una visione bidimensionale, si è passati alla conquista di effetti tridimensionali attraverso una modulazione chiaroscurale più ricca e variata; dalla narrazione di un mito in termini di favola quattrocentesca (ribadita dalle figure vagamente drappeggiate all'antica), si è pervenuti alla sua contestualizzazione in un'antichità ideale (o astorica), sottolineata dall'uso del nudo e dalla citazione di statue (Euridice).

1. Si vedano in particolare: Wickhoff; Kristeller; Pittaluga; Oberhuber.

2. Si veda al proposito: M. Faietti-K. Oberhuber, 1987 e S. Ebert-Schifferer, 1986.

3. A Petrucci (1937, 31, p. 43, nota 12) il gesto delle mani di Euridice ricordava la *Venere* Capitolina.

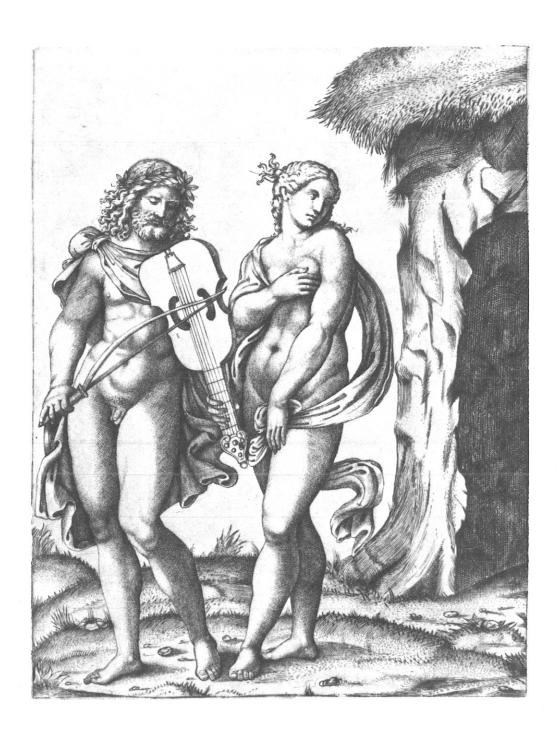
4. Il Petrucci (1937, 30, p. 405, nota 2) riteneva che la Venere nel disegno con il *Giudizio di Paride*, di F. Francia (n. 67) fosse ancora servita di modello a Marcantonio per le gambe di Orfeo.

5. K. Oberhuber (1984, p. 335) ritiene eseguita la stampa su disegni di Raffaello elaborati nel contesto degli studi preparatori per la volta della Stanza della Segnatura; in questo caso il riferimento corre all'*Adamo tentato* dell'Ashmolean Museum di Oxford, ma si veda al proposito anche la scheda di I.H. Shoemaker, in I.H. Shoemaker-E. Broun, 1981, pp. 100-102, n. 22.

6. E. Knab-E. Mitsch-K. Oberhuber, 1983, p. 607, n. 284; scheda n. 45 a pp. 359-361 a cura di S. Ferino Pagden, in Firenze 1984.

7. Per qualche accenno a questa produzione minore si confronti: K. Oberhuber, 1984, p. 336.

8. L'influenza di Luca di Leyda era stata ravvisata anche da I.H. Shoemaker (1981, p. 7), che data la stampa intorno al 1509.

9. In questi versi, adattati da Ovidio, si fa esplicito riferimento all'alloro che deve circondare le tempie del poeta che ha riconquistato alla vita Euridice (si veda in particolare il verso 302 della «Fabula di Orfeo» del Poliziano nell'edizione a cura di S. Orlando, 1976, p. 123).

41.
Lucrezia
(c. 1510-11)
B. 192; P. 123; D. 188
mm 192×126
esemplare ritagliato lungo i margini
Vienna, Albertina, inv. 1970/419
Provenienza: P. Mariette, 1698 (Lugt 1789); Principe Eugenio di Savoia; HB
Iscrizioni: ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ Η ΑΙΣΧΡΟΣ ΖΗΝ

Bibliografia: Zani, XXI, 1819, pp. 259-260; Hirth, 1898, pp. 11, 20-21; Wickhoff, 1899, p. 181 ss.; Kristeller, 1907, p. 199 ss.; Hind, 1913, p. 255; Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 146; Oberheide 1933, pp. 43-45; Beets, 1936, pp. 155-157; Petrucci, 1937, 31, pp. 31-32; 36-37; Petrucci, 1937, 30, pp. 395-396; Stechow, 1951, pp. 118 ss.; Davidson, 1954, pp. 196-197; Petrucci, 1964, pp. 21-22; 24-25; Oberhuber, 1966, p. 92, n. 119; De Witt, 1968, n. XXXIV; Bianchi, II, 1968, p. 659; Cambridge 1974, pp. 19-21, n. 10 a cura di Schreiber; Sheard, 1978, n. 102; Dubois-Reymond, 1978, pp. 93-99; Shoemaker, 1981, pp. 94-95, n. 20; Paris 1983, p. 328, n. 4 a cura di Jean-Richard; Mason-Natale, 1984, p. 46, n. 53; Stock, 1984, pp. 423-424; Roma 1984, pp. 344-345, n. 126 a cura di De Strobel; Oberhuber, 1984, p. 334, Massari, 1985, p. 232, n. 1, 11.

M. Raimondi, *Didone*, Vienna, Albertina.

La *Lucrezia* costituisce una delle più celebrate incisioni di Marcantonio ed è indubbio che, al di là delle sue brillanti qualità tecniche e stilistiche, alla base della sua fortuna bibliografica debba essere collocato il rapporto con Raffaello, istituito, secondo il Vasari, proprio a partire da questa stampa.[1]

La maggior parte degli studiosi attualmente non accetta alla lettera l'informazione vasariana, ma tutti concordano nell'ascrivere la *Lucrezia* agli inizi del periodo romano in un arco temporale che oscilla tra il 1509/10 e il 1511/12 e che vede l'assimilazione progressiva da parte di Marcantonio del linguaggio tecnico di Luca di Leyda (Beets per primo individuò nel paesaggio a destra sullo sfondo una citazione dalla *Susanna ed i vecchioni* dell'olandese) e dello stile di Raffaello ritenuto, a partire dal Bartsch, l'ideatore della composizione. Le uniche eccezioni rispetto a questo panorama consolidato della storiografia sono dovute, per motivi diversi, a Wickhoff e alla Dubois-Reymond: il primo, infatti, avanzava il nome del Peruzzi per l'invenzione, ma la sua opinione poggiava su di una ricostruzione del primo Peruzzi oggi non più accettabile,[2] mentre la seconda posticipava la datazione della stampa al 1514 circa per raffronti con l'opera coeva di Raffaello non condivisibili.[3] In realtà l'unica effettiva acquisizione conoscitiva destinata ad arricchire e a precisare le opinioni critiche sulla *Lucrezia* è data dalla pubblicazione da parte di J. Stock di un disegno di Raffaello correlato all'incisione. L'analisi

ΑΜΕΙΝΟΝ
ΑΠΟΘΝΗϹΚΕΙΝ
Η ΑΙϹΧΡΩϹ
ΖΗΝ

stilistica del foglio (che l'autore mette soprattutto in relazione con studi preparatori per il *Parnaso* nella Stanza della Segnatura) consente di circoscrivere l'epoca di esecuzione della stampa, la cui datazione è ipotizzabile da un lato sulla base di quella del disegno raffaellesco, dall'altro sulla maturazione del linguaggio tecnico con cui Marcantonio affronta l'invenzione. Diversi riferimenti alla Stanza della Segnatura erano stati avanzati anche da chi (come Hirth, Kristeller, Sheard, Dubois-Reymond) ignorava il disegno e sulla scorta della sola analisi della stampa puntualizzava connessioni con la *Disputa del Sacramento* e la *Scuola di Atene*. In effetti, tutto ciò concorre (compresa la stretta relazione istituita da Stock e Pouncey tra la testa del nostro disegno e quella in un foglio preparatorio per la terza Musa in piedi alla sinistra di Apollo nel *Parnaso*) a collocare l'origine della *Lucrezia* di Raffaello tra il 1509 e il 1511.

Il linguaggio grafico di Marcantonio si dimostra ormai pienamente consapevole di Luca di Leyda, differenziandosi, inoltre, rispetto agli *Arrampicatori* (B. XIV, 361-364, 487) datati 1510, per una maggiore capacità di armonizzare la figura allo sfondo, facendola emergere con evidenza plastica e nel contempo ambientandola in uno spazio la cui progressione dei piani in profondità è resa con una sapiente modulazione tonale delle distanze. Questa stessa capacità di integrare le figure all'ambiente si riscontra in stampe con molto lontane cronologicamente come l'*Adamo ed Eva* (B. XIV, 3-4, 1) e la *Pietà* (B. XIV, 40, 34).[4] Rispetto alla *Lucrezia*, la *Didone* presenta un impianto plastico meno saldo e soprattutto una più indistinta progressione dal primo piano, dove campeggia la figura, al paesaggio in lontananza. Questo tipo di scansione spaziale non è dissimile a quella che compare negli *Arrampicatori* e suggerisce una datazione per la *Didone* al 1510 circa (d'altro canto tutti gli studiosi sono concordi ad anticiparne l'esecuzione rispetto alla *Lucrezia*, con la sola esclusione del Petrucci e della Bianchi).[5] Il 1510 diventa pertanto un termine *post quem* per la nostra stampa.

Tra il 1510 e il 1511 Marcantonio dunque incide la sua *Lucrezia* strettamente connessa ad un'invenzione raffaellesca che si colloca tra il 1509 e il 1511. A questo punto si pone il problema, già formulato dallo Stock, del rapporto tra il disegno e la stampa: può essere il primo preparatorio per la seconda che pure presenta una foggia totalmente diversa della testa? A questa domanda si collega l'altra che concerne l'esattezza della informazione vasariana: con la *Lucrezia* ebbe effettivamente origine la collaborazione di Marcantonio con Raffaello? È probabile che Vasari avesse parzialmente ragione poiché con questa stampa si istituisce un rapporto stabile di lavoro che sfocera di lì a poco in capolavori come il *Massacro degli Innocenti* (B. XIV, 19-21, 18). Ma è evidente che non fu la *Lucrezia* l'incisione che il Raimondi avrebbe eseguito esclusivamente per sua iniziativa da un disegno dell'Urbinate e che, secondo il racconto vasariano, alcuni amici portarono a Raffaello il quale rimase tanto ammirato da pensare di utilizzare Marcantonio per la divulgazione di suoi disegni. La Shoemaker aveva già ipotizzato che le parole del Vasari si riferissero alla *Didone* ed Oberhuber vedeva all'origine di quest'ultima stampa, come della *Lucrezia*, due distinte versioni della figura femminile stante elaborate da Raffaello.[6]

La *Didone* costituì forse il primo orientamento di Marcantonio verso la figura femminile drappeggiata, di stampo classico: dopo essersi esercitato sul nudo stante, un disegno di Raffaello, forse anche pervenutogli indirettamente, lo spinse ad esercitarsi sui

M. Raimondi, *Lucrezia*, Vienna, Albertina (esemplare integro).

problemi plastici e chiaroscurali connessi alla raffigurazione di un chitone drappeggiato all'antica. Fu una prova di abilità per il Raimondi che, grazie anche alla raffinatezza luministica di Luca, stava acquistando una progressiva sicurezza nell'uso del bulino. L'esperimento della *Didone* riuscì discretamente; non è dato sapere come ne venne a conoscenza Raffaello: il fatto è che l'artista cominciò a capire l'importanza di una reciproca collaborazione in un momento straordinariamente creativo per entrambi.

La *Lucrezia* segnò veramente l'inizio di un rapporto di lavoro, riflettendone tutti gli assestamenti e le ricerche che lo hanno contrassegnato. Il disegno pubblicato di recente non è il solo elaborato da Raffaello, anche se sembra l'unico pervenutoci: come voleva Stock, doveva esistere anche uno studio alternativo per la testa; infatti, l'elaborazione della figura fu

con ogni probabilità assai lenta e meditata. Da parte sua, Marcantonio ebbe la possibilità di affinare il suo mezzo grafico giungendo a risultati imprevedibili anche soltanto un anno prima circa (*Didone*).

Un problema di cui non si è parlato, ma che è presente in tutta la bibliografia da Stechow in poi, è dato dalla presunta derivazione della *Lucrezia* da un'antica statua scoperta circa nel 1500 a Roma ed interpretata dal cardinal Giovanni dei Medici, futuro papa Leone X, come una raffigurazione dell'eroina romana.[7] Allo stato attuale delle conoscenze, poiché manca una statua con *Lucrezia* simile, l'opinione di Stechow rimane un'ipotesi ed è assai più convincente ritenere con la Rubinstein che la figura nasca da una assimilazione di modelli antichi come, ad esempio, la *Venus genitrix* od anche figure che si trovano in sarcofagi classici con amazzoni, come si può vedere dal chitone che lascia scoperto un seno.[8]

In ogni caso, la scelta del soggetto desunto da Tito Livio (il suicidio di Lucrezia violata da Tarquinio, figlio del re di Roma, che ebbe come conseguenza il rovesciamento della monarchia e l'avvento della repubblica) inclinava ad una rappresentazione all'antica, ulteriormente ribadita nella stampa dall'iscrizione in greco («È meglio morire che vivere nel disonore») e dalla balaustra dell'ara che la Bianchi riconduceva al trono della *Madonna col Baldacchino* di Raffaello (Firenze, Galleria Palatina) e che Shearman indicava come proveniente, con l'eliminazione della testa di bucraino al centro tra le due lire, dal Giove Ciampolini (Napoli, Museo Nazionale).[9]

La fortuna iconografica della *Lucrezia* è testimoniata, oltre che dall'influsso che esercitò, come voleva Beets, nell'*Eva che piange la morte di Abele* di Luca di Leyda (B. VII, 341, 6), in alcune repliche disegnate della stampa conservate al Louvre, all'Ambrosiana e al British Museum, nonché in un vetro dipinto del Museum of Fine Arts di Boston attribuito a Luca ed in una versione pittorica ad Highnam Court.[10] Ma indubbiamente la desunzione più interessante ai fini della indagine condotta in questo catalogo sulla scuola bolognese è quella presente nella *Lucrezia* incisa da Jacopo Francia (n. 85).

Bartsch segnala quattro copie della stampa, di cui una nello stesso senso (con varianti nell'iscrizione e nello sfondo; ritoccata successivamente da una mano piuttosto abile) e tre in controparte (la prima disegnata nella maniera di J. Wierix, con l'aggiunta di un distico in latino; la seconda priva dell'iscrizione in greco; la terza incisa e siglata da E. Vico con il nome dell'editore T. Barlacchi e la data 1541). Passavant aggiunge una seconda copia nello stesso senso, caratterizzata da una generale povertà del lavoro e dalla particolare durezza con cui sono trattati i capelli.

La Shoemaker distingue un primo stato in cui si verifica un abbondante punteggio e un tratteggio concentrati sopra essenziali aree di ombra e non dispersi in larghe porzioni di forme.

1. G. Vasari-G. Milanesi, v, 1906, p. 411.

2. Si veda al proposito quanto si dice nel saggio della scrivente in questo catalogo.

3. La studiosa, tuttavia, avanzava anche un riferimento, nel profilo e nella spalla, alla Calliope del *Parnaso* ed altri ancora alla *Scuola di Atene*, e per la Didone, all'*Adamo ed Eva*, ossia ad episodi della *Stanza della Segnatura*.

4. Per le due stampe citate si legga quanto scrive K. Oberhuber, 1984, pp. 335-336.

5. Un'analisi sul piano tecnico della *Didone* particolarmente illuminante è fornita da I.H. Shoemaker, 1981, p. 88, n. 18.

6. D.H. Thomas (1969, pp. 394-396) citava due sonetti del savoiardo Marc-Claude de Buttet pubblicati nel 1575 a riprova dell'esistenza di un'opera di Raffaello con la *Morte di Lucrezia*.

7. Soprattutto la Sheard sviluppò le indicazioni dello Stechow attraverso una serie di ipotesi per l'analisi delle quali si rimanda direttamente al testo citato, nella bibliografia della scheda.

8. L'opinione della Rubinstein viene riferita dallo Stock (p. 423, nota 3). Va precisato che anche nelle tre versioni dipinte da Francesco Francia e scuola con la *Lucrezia* (conservate a York, Dresda e Dublino), in un periodo precedente la figura di Raffaello, ricorre il motivo della veste che lascia scoperto un seno (per esse si veda: M. Faietti, 1986).

9. J. Shearman, 1977, p. 142, nota 29.

10. Per la citazione di queste repliche si vedano in particolare i seguenti autori menzionati nella bibliografia della stampa: P. Jean-Richard e S. Massari. Il disegno dell'Ambrosiana è stato ascritto da G. Bora (1976, p. 47, n. 53) ad un artista di ambito emiliano, non oltre la prima metà del '500. La replica dipinta di Highnam Court è stata reperita nel cartone di Marcantonio conservato alla Witt Library del Courtauld Institute di Londra.

42.
Apollo del Belvedere
(c. 1510-1511)
B. 331; P. 162; D. 106
mm 295×163
Vienna, Albertina, inv. 1971/341
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Hirth, 1898, p. 19; Oberheide, 1933, p. 73; Davidson, 1954, p. 168; Oberhuber, 1966, p. 96, n. 132; Dubois-Reymond, 1978, pp. 27-35.

L'*Apollo* fu unanimemente accolto all'interno del *corpus* delle incisioni autentiche del Raimondi e generalmente considerato tra le prime opere eseguite dal bolognese a Roma, in una fase che precede l'incontro con Raffaello. Ispirato alla famosa statua installata qualche anno prima nel cortile del Belvedere,[1] fu eseguito secondo alcuni su un disegno non di Marcantonio: Hirth lo voleva del Peruzzi, mentre Quarrier sosteneva una derivazione dal Codex Escurialensis.[2] Sheard avanzò, invece, l'ipotesi che il disegno con *Apollo* di Berlino, già pubblicato da Winner come probabile opera di Francesco Francia intorno al 1510 o poco prima (n. 88), fosse stato eseguito dal Raimondi, che lo avrebbe in seguito utilizzato come modello per la stampa.[3]

Essa fu realizzata nel primo periodo romano, forse intorno al 1510-11, quando Marcantonio poteva vedere direttamente dal vivo la famosa statua collocata nel cortile del Belvedere: non c'è ragione, pertanto, di ipotizzare una desunzione dal fol. 53 del Codex Escurialensis (che, tra l'altro, all'inizio del 1509 si trovava già in Spagna)[4] o dal prototipo utilizzato nello stesso Codex (esistono differenze sensibili che presuppongono una visione diretta)[5] che comunque riprendeva la statua ancora nella collocazione in S. Pietro in Vincoli.[6] Neppure il disegno di Berlino può essere validamente indicato come modello, perché, al di là di alcune differenze di dettaglio (presenza del puntello tra il polso destro e l'anca; fibia spezzata nella clamide; andamento del drappeggio), presenta una diversa prospettiva visuale (dall'alto, anziché ravvicinata), nonché un'angolazione lievemente spostata verso destra (si noti in particolare il più ampio divario esistente tra le due ginocchia e la diversa inclinazione del piede sinistro). Sul piano stilistico queste divergenze si traducono in una visione più dilatata in superficie caratteristica del Francia, cui si contrappone la visione plastica e tridimensionale di Marcantonio.

Per la prima volta l'artista si concentra esclusivamente su tali valori, rinunciando ad un'ambientazione paesistica della statua (come nella *Venere inginocchiata*, n. 36) o di fantasia (è il caso del *Marco Aurelio*, n. 23). Ne guadagna in tal modo l'aspetto monumentale del prototipo antico, che risulta inserito in una sorta di nicchia riproducente le condizioni di visione della collocazione reale dell'*Apollo*.

All'Akademie der bildenden Kunste a Vienna esiste una copia, non segnalata finora, che rappresenta la statua entro una nicchia da cui pendono festoni, con una lunga iscrizione nel piedistallo recante il nome dell'editore A. Lafréry e l'anno 1552.[7]

1. Per la storia della stampa ed un elenco delle sue derivazioni si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 71-72, n. 28. Altre derivazioni si trovano citate in: H. Thode, 1881, p. 1, n. 1; P.P. Bober, 1957, pp. 59-60 (a proposito del fol. 14v-15 del codice London 1 di Aspertini); M. Winner, 1968, pp. 181-199; G. Daltrop, 1983, p. 53 ss.

2. Lo studioso (in *Drawings and prints of the first maniera*, 1973, pp. 93-94) si riferisce tuttavia all'esemplare Bartsch 330 da lui ritenuto autografo, come anche dal Bartsch e da W.S. Sheard (1978, n. 53), ma respinto da Passavant (VI, 83, 64).

M. Raimondi, (copia da), *Apollo del Belvedere*, Vienna, Akademie der Bildenden Kunste.

M. Raimondi, *Apollo del Belvedere* (B. 330), Vienna, Albertina.

3. W.S. Sheard, 1978, n. 53.

4. J. Shearman, 1977, p. 107 ss.

5. Marcantonio, in particolare, sembra proporre un'angolazione visuale intermedia tra quella del fol. 53 del Codex Escurialensis (che fa perno sulla parte destra della figura) e quella presente nel disegno del Francia a Berlino.

6. L'elemento quadrangolare sottostante il piedistallo della statua (documentato nel fol. 64 del Codex Escurialensis e in un disegno di Anonimo del Nord Italia conservato al British Museum) venne ritenuto da Winner (1968, pp. 181-199) indicativo della collocazione della statua in S. Pietro in Vincoli e da Daltrop (1983, p. 53 ss.), al contrario, probante della sistemazione nel Belvedere. D'altro canto gli artisti riproducevano con una certa libertà dettagli per loro di secondaria importanza: le due stampe di Agostino Veneziano dedicate all'*Apollo* (B. XIV, 248-249, 328-329), pur riflettendo la collocazione in una nicchia al Belvedere, raffigurano la statua con il solo piedistallo circolare (che secondo Daltrop provava la collocazione in S. Pietro in Vincoli). La sistemazione dell'*Apollo* nella stampa di Marcantonio (base circolare soprastante un piedistallo con cornice modanata) sembra riflettere l'attuale e in ogni caso si avvicina a quella proposta da Francisco de Hollanda, dopo il restauro del Montorsoli (riproduzione fotografica in P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, n. 28c). Infine, non c'è ragione di sostenere con Daltrop che l'*Apollo* del Raimondi rifletterebbe l'intervento conservativo del 1511 (che portò all'inserimento nel dorso di una barra di ferro e di un'altra tra la base circolare e la nicchia), poiché mancano le barre.

7. Inv. 6301. La scritta è la seguente: «SIC ROMAE EX MARMORE SCULP. IN PALATIO PONT. / IN LOCO QUI / VULGO DICITUR BELVEDERE / ANT. LAFRERII FORMIS ROMAE MDLII».

43.
Tito (dalla serie con ***«I dodici Cesari»***)
(c. 1520)
B. 510; P. 267; D. 225, I stato
mm 175×149
due piccole lacune agli angoli superiore ed inferiore a destra, dove le righe risultano rifatte a penna
Vienna, Albertina, inv. 1971/455
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Thode, 1881, pp. 9-10, n. 13 K; Davidson, 1954, p. 214; Oberhuber, 1970, pp. 1-2; Dubois - Reymond, 1978, pp. 141 - 144.

La stampa, facente parte di una serie di ritratti con *Dodici Cesari*, costituisce un esempio interessante della produzione tarda di Marcantonio, intorno al 1520. La sua presenza in mostra è parsa significativa in relazione al fatto che essa fornisce una testimonianza del fiorire, *a latere* delle opere ispirate da Raffaello, di una produzione minore sicuramente ascrivibile a disegni autografi di Marcantonio. In questo caso uno studio da mettersi in relazione con la stampa, riconosciuto da Oberhuber, si trova all'Albertina (n. 58).

Il Vasari per primo menziona la serie dei *Dodici Cesari* assieme ad altri ritratti incisi da Marcantonio, tra cui quello di *Pietro Aretino* che è detto di poco antecedente (B. XIV, 374, 513).[1] La relazione cronologica istituita dallo storico aretino tra le due opere sembra a tutt'oggi ancora valida: infatti, la datazione recentemente proposta per il ritratto dell'Aretino tra il 1517 e il 1520 risulta del tutto condivisibile[2] e ci consente di collocare i *Cesari* intorno al 1520. Una datazione quest'ultima che viene confermata anche dalle stringenti analogie tecniche riscontrabili tra i ritratti e la serie di *Cristo e gli Apostoli* (B. XIV, 74-77, 64-76) la cui iniziale fonte di ispirazione si è supposto fossero modelli di Raffaello per le statuette in argento dorato commissionate da Leone X tra il 1518 e il 1519 per l'altare della cappella Sistina.[3] Una datazione tarda consente anche di sciogliere ogni riserva, circa l'autografia delle stampe, formulata dalla Davidson che riscontrava nella serie una certa durezza forse dovuta, a suo avviso, al deliberato tentativo di imitare il carattere metallico delle monete. In realtà è stata correttamente rilevata nella produzione raimondiana una fase tarda, iniziata tra il 1517 e il 1518, caratterizzata da una durezza scultorea che conferisce alle sue figure un aspetto appunto metallico:[4] in essa devono rientrare, tra l'altro, le nostre stampe, la cui esecuzione corsiva è forse dovuta al carattere «minore» (essenzialmente decorativo) di questa serie. Thode indicò in antiche medaglie romane i modelli per i *Cesari*. Per quanto riguarda Tito il riferimento esatto è precisabile in una moneta della Zecca di Roma, ossia il sesterzio di Tito dell'VIII consolato (80-81 d.C.).[5] È indubbio che l'interesse antiquario di Marcantonio per le monete fosse alimentato in Roma dal

contatto diretto delle antichità, ma non bisogna dimenticare a questo proposito che anche a Bologna il gusto collezionistico per la numismatica aveva un esponente in quell'Achillini che il Raimondi ritrasse (n. 17).[6] Dunque, la serie dei *Cesari* viene realizzata a Roma secondo un filone di interessi che Marcantonio nutriva già nel periodo giovanile: anche questo può concorrere a spiegare meglio l'autografia delle invenzioni raimondiane. Delaborde menziona tre stati: il primo senza numerazione; il secondo con numero di serie a sinistra, in basso; il terzo con l'indicazione dell'editore Salamanca ed inoltre l'iscrizione «Horatius Parisinus Formis», oltre al numero. Passavant rende nota una copia dell'intera serie nello stesso senso dell'originale (ad eccezione di *Giulio Cesare*, che è in controparte) e caratterizzata da un intaglio più fine. Thode ricorda una copia di Galba all'Albertina.

1. G. Vasari-G. Milanesi, v, 1906, p. 414. Il pittore aretino sostiene che la serie, insieme ad altre stampe, venne inviata da Raffaello a Dürer che a sua volta spedì all'Urbinate varie incisioni, tra cui il suo ritratto. In ogni caso sappiamo che il 1 ottobre 1520 il pittore tedesco consegnò all'allievo di Raffaello, Tommaso Vincidor, una copia completa delle sue stampe perché venisse inviata a Roma ad un altro pittore che si sarebbe poi occupato di ricambiare Dürer con la produzione stampata di Raffaello (K. Oberhuber, 1984, p. 333).
2. I.H. Shoemaker, 1981, pp. 150-152, n. 46.
3. R. Harprath, in Roma 1984, pp. 352-354, n. 133, con precedente bibliografia. È noto che la mediazione tra l'invenzione raffaellesca e la realizzazione a stampa venne fornita da disegni preparatori di Giulio Romano, dei quali due si conservavano a Chatsworth. Precisamente il confronto tra quest'ultimi e la serie incisa in controparte, rispetto a quella raimondiana, da Marco Dente (B. xiv, 79-82, 79-91) convinceva Oberhuber che essa venisse prima di quella di Marcantonio, perché più fedele agli studi preparatori (1984, p. 339).
4. K. Oberhuber, 1984, p. 339.
5. H. Mattingly, II, 1976, p. 255, n. 160.
6. Si confronti L. Alberti, 1588, pp. 329-330.

44.
Leda e il cigno

(c. 1500)
penna, inchiostro bruno con tracce di matita, carta beige
mm 120 × 160
Iscrizioni: «Mats(?)», in basso verso sinistra, a penna; «Maserino da Panicale», in basso verso il centro, a penna
Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-210
Provenienza: Sir Thomas Lawrence (Lugt 2445)

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 222, n. 074, con la precedente bibliografia; Bober-Rubinstein, 1986, pp. 53-54, n. 5.

Scuola Bolognese (?), *Leda ed il cigno*, Londra, British Museum.

Questo disegno viene citato da diversi autori in contesti differenziati. Hind[1] lo ricorda come probabile studio originale per la *Leda* incisa da Nicoletto da Modena, sulla base di un'indicazione di Popham, che vi aveva individuato lo stile di un incisore del Nord Italia, come Nicoletto. Più tardi lo stesso Popham, tuttavia, propose un'attribuzione al Ripanda, ricordata Pouncey.[4]

Nel suo articolo sui disegni del modenese, M. Licht[3] non prende in considerazione la *Leda* ignorandone la collocazione, mentre M. Zucker lo ricorda semplicemente, illustrando la precedente bibliografia, nella sua scheda sulla stampa di Nicoletto.

In ogni caso, l'attribuzione del foglio all'artista non è convincente alla luce delle evidenti difformità rispetto al suo *corpus* di disegni che, per quanto ipotetico, presenta al suo interno una notevole coerenza stilistica (ma si veda al riguardo la scheda n. 63). Né può essere accettata la proposta del Ripanda, a seguito della nuova ricostruzione della sua personalità artistica, recentemente emersa da diversi contributi.[4] Si potrebbe, al massimo, ipotizzare una vicinanza a Jacopo da Bologna, ossia all'autore del Codice di Lille (n. 93), ma anche in questo caso, più che ad un'affinità di stile, ci troviamo di fronte ad una probabile, comune destinazione d'uso del disegno (anche il taccuino di Lille fornì forse spunti inventivi per *niello-prints*).

L'attribuzione a Marcantonio, avanzata per primo da K. Oberhuber (c.o.), trova ampia giustificazione nel confronto stilistico con altri fogli dell'artista, soprattutto quelli più accuratamente rifiniti. Alcuni di essi in particolare (la *Lupa* degli Uffizi esposta al n. 45; la *Figura femminile* a Francoforte, la *Donna su Liocorno* a Bayonne; *Due putti che lottano* alla Pierpont Morgan Library di New York)[5] costituiscono un piccolo nucleo omogeneo caratterizzato da una tecnica esecutiva assai fine che raggiunge sottili effetti di vibrazione luministica. Si ha quasi l'impressione che Marcantonio intenda imitare le particolarità ottiche della materia metallica incisa sapientemente dal bulino: si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'artista possa

aver fornito idee per stampe a niello (se non per nielli veri e propri), come del resto lascerebbe supporre il suo apprendistato nella bottega di orafo del Francia e l'attività (peraltro allo stato attuale non più documentabile) di niellista ricordata, tra gli altri, dal Duchesne.[6] In questo caso non v'è dubbio che il disegno sia da mettere in relazione con la stampa a niello catalogata da Blum al n. 158 e con l'altra descritta da Hind al n. 275,[7] mentre la *Leda* di Nicoletto potrebbe forse riflettere la fortuna incontrata da questa invenzione.

Tuttavia è difficile stabilire in che rapporto il nostro foglio stia con i due nielli, uno dei quali (quello di Londra H. 275) è, in effetti, in controparte, ma presenta diverse varianti tanto da rendere improbabile un rapporto di stretta dipendenza. Il Blum 158 a Parigi invece, pur differendo in diversi particolari e nella posizione delle gambe della Leda dal disegno, se ne avvicina assai più. A causa dello stile più energico del niello rispetto al disegno, è anche possibile che Marcantonio lo abbia replicato.

Cronologicamente il foglio risulta piuttosto precoce: infatti il tratto minuto e sottile riconduce agli esiti grafici ancora incerti dell'*Orfeo ed Euridice* (n. 1), mentre il trattamento dello sfondo richiama la *Ninfa scoperta da un satiro* (n. 2).

P.P. Bober e R. Rubinstein hanno scorto nella *Leda* una libera rielaborazione del rilievo presente in coppia con *Ganimede e l'aquila* in un sarcofago romano, perduto, collocato sul Quirinale durante il Rinascimento e destinato ad incontrare una notevole fortuna tra gli artisti in epoca anche successiva.[9]

1. A.M. Hind, v, 1948, p. 130, n. 77.
2. P. Pouncey, 1949, pp. 234-236.

3. M. Licht, 1970, pp. 379, 386, nota 11.

4. Si confronti al riguardo quanto scritto da S. Ebert-Schifferer in questo catalogo.

5. I disegni citati vengono analizzati nel saggio di K. Oberhuber. Va ricordato che i fogli a Bayonne e a Francoforte furono pubblicati da E. Ruhmer (1966, rispettivamente nn. 38, 39, 46, pp. 64-65).

6. Si veda quanto scritto nell'Introduzione alle stampe a niello.

7. A. Blum, 1950, p. 30, n. 158; A. M. Hind, 1936, p. 61, n. 275. La *Leda* del British Museum è un esemplare non descritto, incritto in una cornice.

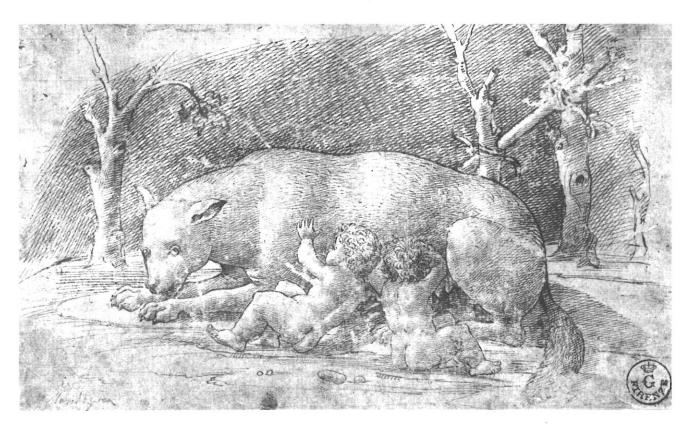
8. Le autrici ricordano, inoltre, un cammeo di onice ora al Museo Nazionale di Napoli (inv. 25967), noto almeno dal 1457 nella raccolte medicee, poi dal 1471 nella collezione di Lorenzo dei Medici, infine, più tardi, nelle collezioni di Clemente VII e dei Farnese. Allo stato attuale delle conoscenze è impossibile stabilire se Marcantonio conobbe il motivo iconografico tramite questo cammeo (quando si trovava ancora a Firenze) o il sarcofago ricordato.

45.
La lupa che allatta Romolo e Remo

(c. 1500)
penna, inchiostro bruno
mm 106 × 182
piccole lacune lungo i lati destro e sinistro
Iscrizioni: nell'angolo in basso a sinistra, a matita, «Mantegna»
Firenze, Uffizi, inv. 1673F
Provenienza: Lista dell'eredità del canonico Apollonio Bassetti, 1689 (c. 166r)

Bibliografia: Pelli Bencivenni, 1784 (vol. III inventario disegni, sotto Mantegna) Vasari-Milanesi, III, 1906, p. 432

L'attribuzione a Marcantonio per questo disegno, tradizionalmente assegnato a scuola del Mantegna, si deve a K. Oberhuber che vi rintraccia caratteristiche grafiche ricorrenti all'interno del *corpus* raimondiano e particolari affinità stilistiche con un piccolo nucleo di fogli databili nel corso del 1500. In mostra è esposta la *Leda* del British Museum (n. 44), mentre gli altri disegni sono conservati a Francoforte, Bayonne, New York:[1] essi hanno in comune un'esecuzione a penna assai fine, il trattamento dello sfondo a tratteggio incrociato, un grado di rifinitezza quasi miniaturistico. L'ipotesi che essi (o parte di essi) fossero destinati a nielli o *niello-prints*, o ne replicassero temi, è formulabile anche grazie al fatto che per la *Leda* esistono due stampe a niello connesse, conservate al Louvre e al British Museum. Inoltre, la particolare vibrazione luministica raggiunta in questi fogli rende credibile un intento mimetico delle qualità ottiche della materia metallica incisa dal bulino ed offre un'indiretta con-

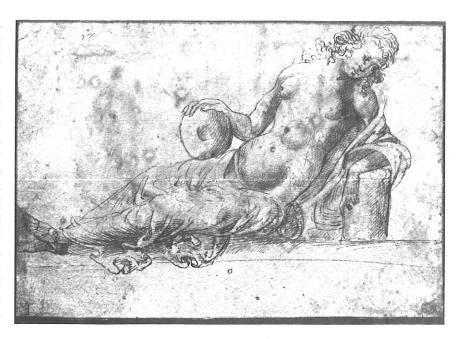
ferma alla notizia tradizionale secondo cui Marcantonio compì le prime esperienze artistiche nella bottega del Francia, come orafo.

Si ritiene, inoltre, che debba essere sottolineato come nella *Lupa* (e negli altri fogli ad essa collegabili) si riscontri un influsso stilistico di ascendenza mantegnesca, che dà ragione dell'attribuzione tradizionale ed anche dell'ascrizione a M. Zoppo proposta da Ruhmer[2] per la *Figura femminile* di Francoforte e per la *Donna su liocorno* di Bayonne. Si tratta, comunque, di un momento iniziale dell'esperienza di Marcantonio (che come disegnatore si vedrà dipendere piuttosto dal Costa e dalle sue aperture verso il mondo fiorentino), riscontrabile anche più tardi secondo alcuni.

Dal punto di vista iconografico, la *Lupa* non deriva dal celebre bronzo capitolino; essa sembra piuttosto ispirarsi, sia pure con varianti nella posizione della testa e di uno dei gemelli, a rappresentazioni presenti tra l'altro su altari funerari appartenenti al tipo della lupa collocata a fianco della statua con la personificazione del *Fiume Tevere*, scoperta nel 1512 (Parigi, Louvre).[4]

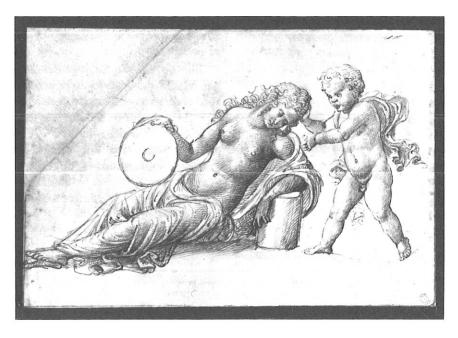
1. Per l'analisi di questi disegni si veda il saggio di K. Oberhuber in questo catalogo.

2. Si veda la nota 6 della scheda relativa alla *Leda*, n. 44.

3. La Jebens (1912) ipotizzava un soggiorno a Padova e a Mantova (dove Marcantonio sarebbe stato influenzato dall'arte della cerchia del Mantegna) lungo il viaggio verso Venezia, dalla studiosa anticipato tra il 1505 e il 1506. Ma per la datazione del soggiorno nella città lagunare tra il 1507 e il 1508 si veda quanto scritto nella scheda n. 31.

4. Si veda la raffigurazione in P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 102-103, n. 66; si confronti anche la scheda n. 184, p. 218, nello stesso volume, dove si dà conto di una generale preferenza, da parte degli artisti del Rinascimento, di tali rappresentazioni della *Lupa* rispetto al tipo capitolino e si rimanda ad una bibliografia più specifica sulla lupa capitolina e la lupa romana, in generale, (si segnalano gli studi di J. Carcopino e E. Strong).

46.
Giovane donna reclinata recante in mano un oggetto sferico

(c. 1501-1503)
Gibbons, 1977, 163-164, n. 505
penna, inchiostro marrone
mm 112 × 165
leggermente scolorito e macchiato
Princeton, The Art Museum, inv. 44-263
Provenienza: Litta; Carlo Prayer (Lugt 2044); Frank Jewett Mather, Jr. (Lugt supp. 1853a)

Bibliografia: Sheard, 1978, p. 18, n. 18, con precedente bibliografia.

47.

Giovane donna reclinata recante in mano un oggetto sferico

(c. 1501-1503)
penna, inchiostro marrone
mm 132 × 193
angolo sinistro mancante, integrato con carta differente
Iscrizioni: sul *verso* « P/146 » a carboncino
Collezione privata
Provenienza: Carlo Prayer (Lugt 2044)

Bibliografia: Inedito.

Accettandone l'autografia raimondiana proposta da K. Oberhuber, Gibbons avvicina stilisticamente il disegno di Princeton a *Piramo e Tisbe* e ad ? *Apollo, Giacinto ed Amore*, incise rispettivamente nel 1505 e nel 1506 (nn. 19, 24). Sheard notò come il tipo fisico della giovane richiami nudi femminili nordici, mentre il drappeggio ed i sandali suggeriscano piuttosto un prototipo antico, probabilmente una ninfa acquatica o una divinità fluviale, come indica la posa.[1] A suo avviso, inoltre, il misterioso oggetto sferico potrebbe costituire la trasposizione astratta del bordo di un boccale d'acqua tenuto generalmente dalle ninfe delle fontane.

K. Oberhuber (c.o.) ricorda anche la *Personificazione della via Traiana* raffigurata sul *verso* di un sesterzio dell'imperatore Traiano, recante in mano una ruota, ed atteggiata in modo assai simile alla nostra figura, dalla quale differisce nella posizione della testa, eretta anziché abbassata.[2] È rappresentata in atto di dormire, con il capo lievemente reclinato all'indietro, una *Ninfa di una fontana o Primavera*, che si trovava a Casa Galli in Parione all'inizio del sec. XVI[3] e che si avvicina al nostro disegno, fatto salvo per la posizione del braccio destro ripiegato sul petto, mentre la mano destra si appoggia su di un vaso rotondo dalla cui apertura circolare sgorga acqua. Poiché la *Giovane donna* di Princeton rivela punti di contatto con diversi modelli antichi, dalla statuaria alla medaglistica,[4] senza tuttavia accostarsi in modo decisivo ad alcuno di essi in particolare, è probabile che essa presupponga non solo quella libera interpretazione della fonte antica caratteristica soprattutto della produzione giovanile del Raimondi, ma anche, in questo specifico caso, una contaminazione tra vari modelli. Fatto questo che potrebbe anche essere confermato dall'inserimento di un putto nel disegno comparso recentemente da Christies raffigurante, con qualche piccola variante, la stessa *Giovane.*

Lo stile a penna di Marcantonio in questi disegni è assai veloce, in contrasto con i fogli precedenti (nn. 44, 45) nei quali sono da ravvisarsi studi finiti e non rapidi schizzi. Tuttavia i nostri disegni non si differenziano dai primi soltanto a causa di una diversa funzione, ma anche per una progressiva liberazione da uno stile tardoquattrocentesco, che raggiunge effetti plastici più sicuri.

Una datazione tra il 1501 e il 1503 sembra probabile in relazione all'evoluzione tecnica raggiunta in quel periodo dal bulino del Raimondi, mentre il tipo muliebre viene riproposto in stampe del 1505 circa, come il *Giudizio di Paride* (n. 14) e *Venere, Amore e Vulcano* (n. 15); inoltre, la posizione della mano sinistra, con l'indice allungato, ritorna nella *Ninfa ed il satiro* del 1506 (n. 25).

Ritengo probabile che nel disegno Christies il putto non sia da collegare al prototipo antico che ha ispirato la figura della giovane, ma piuttosto costituisca un'integrazione di Marcantonio, il quale, come ho più volte detto, combina le sue composizioni accostando tra loro elementi desunti da diversi contesti. Il tipo si ricollega agli amoretti del *Trono di Nettuno* (Ravenna, S. Vitale) o del *Trono di Saturno* (Venezia, Museo Archeologico),[5] pur

non essendo iconograficamente identico a nessuno di essi. In ogni caso esso ricorrerà, con varianti, in opere più tarde, come *Venere, Marte ed Amore* (n. 34).

1. La studiosa fa riferimento in particolare ad una statua pubblicata da Mc Dougall che corrisponde alla *Ninfa* di Casa Galli, per la quale si veda il testo più avanti e la nota 3.

2. Si veda l'illustrazione in H. Mattingly, III, 1976, tav. 39, nn. 1 e 2. La *Personificazione della via Traiana* viene ripresa in un bronzetto attribuito all'Antico (si legga, in particolare, W.S. Sheard, 1978, n. 19a, dove la fotografia del disegno di Marcantonio viene riprodotta accanto a quella del bronzetto, anche se non si fa menzione di un'eventuale derivazione per entrambi dal medesimo prototipo antico).

3. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 98, n. 62.

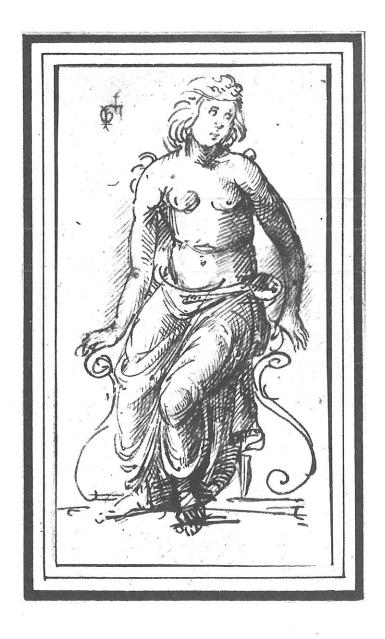
4. K. Oberhuber (c.o.) ricorda anche medaglie e placchette con raffigurazioni di giovani simili, anche se non uguali, come la medaglia di Girolamo di Donato (Hill 530) e la placchetta del Maestro di SEMNEKLOPIA (Dreyfuss 221). Queste analogie sono dovute a mio parere alla diffusione in epoca rinascimentale di un tipo di figura che trova analogie con quella raimondiana (senza tuttavia appartenere allo stesso prototipo) verificabile, per esempio, in stampe raffiguranti ninfe addormentate in vicinanza di fontane e spiate da satiri (Maestro del 1515, Hind, V, 283, 11), o legate al mito di Amymone (Girolamo Mocetto, Hind, V, 166, 13).

5. Sui due *Troni* si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 90-91, nn. 52A, 52B.

48.
Figura femminile seduta

(c. 1501-1503)
Gibbons, 1977, 165, n. 507
penna, inchiostro marrone
mm 151 × 81
piccole abrasioni
Princeton, The Art Museum, inv. 45-61
Provenienza: dono di Frank Jewett Mather, Jr., ma non contrassegnato dalla sua marca

Bibliografia: Gibbons, 1977, p. 165, n. 507.

Gibbons, nel suo catalogo dei disegni italiani del Museo di Princeton, accetta la paternità raimondiana per questo foglio, pur rilevandovi caratteri stilistici difformi rispetto a quelli presenti negli altri due disegni di Princeton esposti (nn. 46, 52). Lo studioso correttamente individua all'interno del *corpus* di Marcantonio la

compresenza di fogli tracciati con una penna vigorosa e rapida e di altri più delicatamente rifiniti. Infatti, in diversi momenti del suo sviluppo cronologico, il Raimondi adottò una tecnica a penna differenziata in relazione agli effetti di definizione plastica o di modulazione luministica da lui perseguiti. Più o meno alle stesse date realizzò l'*Uomo curvo sull'aratro* recentemente comparso da Christies, la *Donna che cavalca un leone* della collezione Lugt, il *Fabbro seduto su di un'incudine* di Bayonne; un poco più tardi eseguì il *Putto addormentato* della collezione Janos Scholz ed ancora oltre il *Giovane nudo in piedi* del Fogg Museum.[1] I forti tratti a penna paralleli ed incrociati, piuttosto radi, ma vigorosi, la pesante linea di contorno e l'abbreviazione sintetica di alcune parti del corpo (piedi, mani, lineamenti del volto) hanno il compito di far emergere plasticamente la figura, rapidamente abbozzata, dal fondo bianco del foglio. Nel nostro caso l'articolazione del corpo nello spazio è ancora piuttosto incerta: la posizione della giovane donna, seduta su di un trono, non è molto convincente e nel complesso si può dire che essa non occupa lo spazio nel quale è collocata. Questa carenza di effetti tridimensionali fa propendere per una datazione precoce, in relazione alle stampe in cui è palesabile un'analoga impostazione bidimensionale, tra il 1501 e il 1503.

Di un esatto modello antico non si può parlare; ritengo, tuttavia, che la parte inferiore del corpo (con le gambe ricoperte dal drappeggio, i due piedi divaricati, il motivo sagomato del sedile) possa richiamare il *Giove Ciampolini*, che Marcantonio riprodusse con maggiore impegno «archeologico» in un disegno a Bayonne,[2] ma che Aspertini aveva già interpretato nel Wolfegg Codex (fol. 46), come una donna seduta che regge uno specchio.[3] Aspertini fu, tra l'altro, uno degli autori proposti per il nostro foglio: questa ipotesi, inattendibile ma intelligente, conferma la vicinanza stilistica tra i due artisti nella loro fase giovanile (si veda al proposito il *Costantinus Augustus* di Amico, n. 76), ma anche l'affinità culturale nella rielaborazione di comuni modelli antichi.

Marcantonio utilizzò in una stampa matura del periodo romano (la *Lucrezia*, n. 41) il motivo delle due lire del trono Ciampolini (con l'eliminazione della testa di bucranio al centro), come in precedenza per il foglio di Bayonne, ma con un'accentuazione della sagomatura delle lire che ricorda il nostro disegno.[4]

1. Per l'analisi di questi disegni, con relativa bibliografia, si veda il saggio di K. Oberhuber in questo catalogo.
2. J. Bean, 1960, 225v.
3. G. Schweikhart, 1986, pp. 109-110.
4. Si confronti, inoltre, la posizione della nostra figura (fatta eccezione per le gambe) con quella della donna al centro nell'*Omaggio a Venere* ascritto a J. Francia (n. 87).

49.
Giovane prigioniero

(c. 1502-1504)
Parker, II, 1956, pp. 248-249, n. 500
penna, inchiostro marrone
mm 188 × 108
angoli superiori tagliati obliquamente; macchie
Oxford, Ashmolean Museum
Provenienza: Carlo Prayer (Lugt 2044); Hugh Walpole; acquistato nel 1945

Bibliografia: Parker, II, 1956, pp. 248-249, n. 500.

Parker individuò correttamente il modello antico nella figura di Marsia (qui interpretata come un giovane prigioniero) intagliata in una gemma di epoca romana posseduta dai Medici ed ora conservata al Museo Nazionale di Napoli.[1] Lo studioso avanzò ipoteticamente l'attribuzione a Marcantonio scorgendo nel disegno lo stile di un incisore di area bolognese del primo decennio del Cinquecento. A suo parere il Raimondi avrebbe utilizzato lo stesso prototipo nell'Apollo della *Allegoria della musica* (n. 4), nella figura seduta del *Serpente che parla ad un giovane uomo* (n. 16) e nel Marte di *Venere, Marte ed Amore* (n. 34). In realtà, il giovane a destra nel *Serpente* deriva, come altrove s'è detto, da una figura del sarcofago con la storia di Oreste già in S. Marco a Roma, di cui rimane testimonianza nel Wolfegg Codex di Aspertini (fol. 46) e che Marcantonio utilizzò anche nel disegno di Berlino al 54. Il Marte presenta, oltre la derivazione dal *Torso* del Belvedere, una posizione delle gambe genericamente affine a quella del nostro disegno, ma non necessariamente legata al Marsia. Essa ricorre piuttosto frequentemente (ed in epoche diverse) nella produzione del Raimondi (si vedano oltre l'Apollo

dell'allegoria, il *Giovane seduto* di Bayonne, Paride nel *Giudizio*, n. 14; e Venere in *Venere, Amore e Vulcano*, n. 15) ed in quella di Francesco Francia (il *Giudizio di Paride* dell'Albertina, n. 67).

È probabile, invece, che il Marsia costituisca il prototipo di un foglio del nostro raffigurante un *Giovane imprigionato*, conservato alla Pierpont Morgan Library di New York. La fortuna di tale modello antico in ambito bolognese viene confermata da due *niello-prints* probabilmente realizzati a Bologna nel tardo Quattrocento.[2]

Dal punto di vista stilistico il *Giovane prigioniero* risulta piuttosto vicino al disegno Christies (n. 47), anche se sicuramente più maturo. I tratteggi variamente incrociati raggiungono effetti plastici convincenti e fanno emergere un sapiente modellato anatomico; i tratti a penna costituiscono il corrispettivo dei colpi di bulino arrotondati, a seguito dell'approfondimento della lezione düreriana, registrati già a partire dal 1502-1503. In questa linea di sviluppo il nostro foglio segue la *Giovane donna reclinata* e precede il *Sansone* e l'*Uomo con un serpente* di Bayonne. Una datazione intorno al 1502-1504 sembra pertanto probabile, anche in relazione alla disinvoltura con cui Marcantonio sa interpretare la torsione del busto del modello antico, articolandolo nello spazio circostante delimitato dai vibranti tratti di penna dello sfondo. Alla rifinitezza delle parti anatomiche l'artista inoltre contrappone la rapidità sommaria di alcuni elementi appena accennati: l'elmo su cui poggia il piede, lo scudo a destra e le bande terminali della corazza stilizzate in modo assai astratto. Il Marsia della gemma medicea costituisce, dunque, il prototipo antico modificato nella posizione della testa ed interpretato come un giovane prigioniero. È probabile che tale raffigurazione sottenda

un significato allegorico: il giovane sembra celebrare un trionfo militare, come si può evincere dal piede posato sull'elmo e dal fatto che poggi su di una corazza, ma, a sua volta, è esso stesso vinto da una potenza superiore. A mio avviso, è probabile che Marcantonio abbia voluto indicarvi il Trionfo dell'Amore.

1. Sulla gemma si legga: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 74-75, n. 31 ed, inoltre, G. Agosti-V. Farinella, 1987, p. 40, n. 12, dove si accenna anche alle perplessità avanzate dalla critica, circa l'identificazione della gemma conservata a Napoli, appartenuta a Lorenzo dei Medici, con quella legata in oro per Giovanni dei Medici dal Ghiberti.

2. Si confronti: A.M. Hind, 1936, p. 50, nn. 208-209.

50.

Composizione allegorica (la scelta tra la ragione e il piacere)

(c. 1504-1505)
Bertini, 1958, p. 16, n. 34
penna, inchiostro bruno
mm 185 × 125
foxing e macchie
Torino, Biblioteca Reale, inv. 16025
Provenienza: acquisto da Giovanni Volpato, 1845

Bibliografia: Bertini, 1958, p. 16, n. 34, con precedente bibliografia.

Il Bertini attribuì ad Aspertini questo disegno (tradizionalmente ritenuto del Francia) sulla scorta di affinità a suo avviso riscontrabili con i due studi dell'Accademia di Venezia assegnati ad Amico dal Longhi.[1] Questa proposta è senza dubbio suggestiva in quanto focalizza gli stretti rapporti intercorrenti tra i due bolognesi, soprattutto all'inizio della loro attività, grazie a quella componente costesca ravvisabile nei loro disegni a penna ed inchiostro. Il *Costantinus Augustus* di Aspertini (n. 76) può servire di esemplificazione a questo discorso, ma, per quanto riguarda la nostra *Composizione*, non v'è dubbio che essa si inserisca nel *corpus* raimondiano per precise analogie stilistiche e tecniche con l'intero nucleo ed in particolare con alcuni fogli databili intorno al 1504-1505. Alludo precisamente ad una *Figura femminile* conservata a Bayonne ed al *Pastore* di Leipzig. In tutti questi casi la tecnica è rapida e il tratteggio, piuttosto rado, non ric rca particolari effetti plastici o di modellazione di superficie. L'impressione è che l'artista voglia sperimentare lo sviluppo del movimento del corpo nello spazio circostante scegliendo una figura stante, un'altra in movimento ed una terza sdraiata rappresentate da tre differenti punti di vista. Come spesso succede in Marcantonio, le figure della composizione a loro volta nascono da studi singoli che, con lievi variazioni, ripetono lo stesso modello (od un altro analogo): per esempio, il Mercurio al centro riflette lo studio della schiena del nudo alla Pierpont Morgan Library ed è, al contempo, assai vicino a quello della donna a destra nell'*Allegoria della Musica* (n. 4). Tuttavia, lo slancio della sua andatura, ossia la scioltezza con cui avanza nello spazio davanti a sé, implica una ricerca di effetti spaziali certamente più progredita rispetto, per esempio, la stampa, confermando una datazione intorno al 1504-05, ribadita anche dal fatto che la disposizione delle tre figure richiama sul piano compositivo (non iconografico) quella delle tre giovani donne nel *Giudizio di Paride* (n. 14), come osserva K. Oberhuber. Il gesto della mano che copre il volto nel nudo a sinistra ricorda quello della ninfa nel *Satiro e la Ninfa* (n. 2), mentre la posizione delle gambe risulta abbastanza vicina a quella di una figura femminile presente in un niello di scuola bolognese, datato alla fine del Quattrocento.[2] Al di là del semplice richiamo morfologico, quest'ultima osservazione riveste una certa importanza, poiché lo stile del niello mi sembra riflettere l'influsso di Peregrino da Cesena e a questo artista precisamente il Loeser aveva accostato il disegno di Torino. Altrove, a proposito di stampe di Marcantonio, si è notato una vicinanza stilistica ed iconografica tra figure presenti in esse e in nielli di Peregrino.

Oberhuber ha individuato nel disegno una variante del tema, assai diffuso nel Rinascimento, dell'*Ercole al bivio*, inteso come dilemma causato dall'affacciarsi di due diverse alternative. In questo caso il giovane seduto deve scegliere tra Mercurio (la ragione) e la figura con il cuore (l'amore, il piacere).[3]

Il tema della scelta tra diverse ed opposte potenzialità ricorre frequentemente nel Raimondi (nn. 14, 53) ed è anche presente nel Francia: si veda al riguardo il *Giudizio di Paride*, (n. 67), dove il mito diventa espressione allegorica della scelta tra la vita contemplativa, l'attiva e la voluttuosa.[4]

A mio parere il giovane sdraiato che si copre gli occhi con accanto Mercurio, risulta influenzato dal tema del *Sogno di Paride* cui il messaggero degli dei si presentò mentre giaceva addormentato sul Monte Ida.[5] La colonna a sinistra è da intendersi come attributo della Virtù; sia essa la Forza d'animo o la Castità, segna comunque l'ascesa spritituale dell'uomo. Più complessa risulta l'interpretazione della benda retta da Mercurio: si potrebbe accettare il suo significato primario di attributo di Amore a patto che si immaginasse tolta dagli occhi del giovane grazie all'intervento del dio, che gli restituirebbe così, una volta liberato dalla passione, la capacità di scelta.[6]

1. Uno dei due corrisponde al disegno, più tardo del nostro foglio, esposto al n. 8; il secondo, recante sul *recto* e sul *verso* copie da schizzi di Filippino Lippi, non è autografo di Aspertini, come giustamente hanno rilevato P. Venturoli, 1969, p. 421, nota 26; U. Ruggeri, 1984, pp. 374-375 e I.H. Shoemaker, 1978, pp. 39-40, anche se non è forse da escludere un'esecuzione bolognese.

2. Si veda la riproduzione fotografica in: A. Blum, 1950, tav. XXXII, fig. 119. La posizione del torso e delle gambe si ripete inoltre, in un altro disegno di Marcantonio, più tardo, conservato a Berlino, al Kupferstichkabinett (KdZ 2370).

3. *Rationis, et Libidinis Certamina* è il titolo del Symb. LXX nel Libro III delle *Symbolicarum Quaestionum* del Bocchi, dove tuttavia la raffigurazione (si veda in S. Massari, 1983, p. 91) non ha punti di contatto con quella di Marcantonio.

4. Riguardo l'interpretazione iconologica del disegno del Francia, si veda M. Faietti, 1986 e la scheda di catalogo al n. 67. Per un'analisi del particolare significato che questa allegorizzazione del mito assume in area bolognese, si confronti il contributo di G.M. Anselmi-S. Giombi in questo catalogo, mentre al saggio della scrivente si rimanda per le ipotesi circa l'eventuale influsso della committenza.

5. Questa particolare interpretazione del tema del *Giudizio di Paride*, derivante da un'invenzione della tarda antichità, è analizzata da G. de Tervarent, 1946, pp. 15-20, cui si rimanda anche per illustrazioni fotografiche utili per confronti con il nostro disegno.

6. Si veda G. de Tervarent, 1959, alle voci: «colonne», pp. 106-108 e «bandeau sur les yeux», pp. 40-43. Non risulta tuttavia molto chiaro il gesto di Mercurio e questo impedisce di comprendere compiutamente se la benda è stata effettivamente tolta dagli occhi del giovane.

51.

Tenpus nosce (composizione allegorica) (recto)

Studio parziale di figura drappeggiata (verso)

(c. 1503-1504)
penna, inchiostro bruno
mm 185 × 173 (misure massime)
il lato superiore è tagliato irregolarmente e presenta i due angoli lacunosi
Iscrizioni: Tenpus nosce (*recto*): P/225 (*verso*) rispettivamente a penna ed inchiostro bruno e a carboncino
Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 2365 r. e v.
Provenienza: G. Vallardi (Lugt 1223); C. Prayer (Lugt 2044); A. von Beckerath

Bibliografia: von Beckerath, 1904-1905, p. 239, n. 4.

Questo disegno, che insieme ad altri sette, anch'essi provenienti dalla collezione Prayer, viene conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, fu menzionato brevemente da A. von Beckerath come opera bolognese.[1] L'iscrizione a carboncino sul *verso* rende probabile la sua appartenenza allo stesso taccuino da cui derivano gran parte dei fogli conservati a Bayonne, contrassegnati da un analogo sistema di numerazione.[2]

Riguardo questo disegno in particolare (ed un altro ancora a Berlino non esposto in mostra), Byam Shaw rilevava un'identità di mano con la *Donna che cavalca un leone* della collezione Lugt, da lui attribuita al Costa,[3] ma, per gli autori di questo catalogo, di sicura autografia raimondiana. È interessante anche ricordare che uno dei fogli di Berlino (KdZ 2368) venne pubblicato dal Berenson come opera di D. Ghirlandaio,[4] mentre Pouncey giustamente vi individuava un'origine bolognese, proponendo un'oscillazione attributiva tra il Costa e l'Aspertini.[5] Questa osservazione consente di focalizzare uno dei nodi critici che investono al contempo la riconoscibilità del *corpus* di disegni di Marcantonio e la comprensione delle componenti culturali che ne sono all'origine e ne contraddistinguono i primi sviluppi: vale a dire, per quanto riguarda questo secondo aspetto, l'influsso tecnico-stilistico del Costa, comune nell'Aspertini come nel Raimondi, al quale entrambi gli artisti devono l'attenzione verso il disegno fiorentino, in una linea evolutiva che in Lorenzo va dal Ghirlandaio, a Piero di Cosimo, sino a Fra Bartolomeo.[6] Naturalmente si tratta di interpretazioni originali, divenute sempre più col tempo analogie di percorso.

Le due figure sul *recto* denunciano una certa maturità stilistica: esse, infatti, risultano piuttosto tornite e la loro posizione è studiata con grande sicurezza spaziale. Seduti uno di fronte all'altro, li possiamo immaginare ruotare nello spazio circostante attorno ad un perno centrale, mentre la luce, proveniente da sinistra, investe direttamente la schiena dell'uomo a sinistra, appunto, ed, in parte, anche l'altra figura. In queste zone il tratteggio è assente o si dirada, creando effetti di vibrazione luministica assai sensibili (come nella veste a destra).

Il punto di stile riflesso in questo disegno è il medesimo rintracciabile nell'*Adorazione dei Pastori* (n. 11) databile al 1503-1504, dove il S. Giuseppe ha strette affinità anche tipologiche con la figura a destra.

Dal punto di vista iconologico, ci troviamo di fronte, ancora una volta, ad un'interpretazione piuttosto complessa: questo deriva in gran parte dal fatto che all'epoca in cui Marcantonio elabora le sue composizioni non si è ancora pervenuti alla codificazione, attraverso opere a stampa, di immagini mitologiche ed iconologiche, come succederà a partire dalla metà del Cinquecento.[7] L'interpretazione delle sue invenzioni, dunque, si lega alla scomposizione dei singoli elementi; così quel metodo compositivo che nasce dall'aggregazione di figure individuali (spesso studiate singolarmente), che abbiamo visto caratterizzare la genesi delle sue invenzioni figurative, diventa al contempo strumento valido per la genesi dell'invenzione iconologica.

K. Oberhuber aveva già provveduto ad individuare la simbologia dei diversi elementi: la sfera armillare, attributo dell'Astronomia o dell'Astrologia, ma anche della Prudenza e del Tempo; lo scettro, attributo di Regalità; la catena, di Temperanza; la colonna spezzata, di Forza d'animo.[8]

Credo che la chiave di lettura dell'intera composizione debba identificarsi nella scritta «Tenpus nosce» che costituisce un monito morale comu-

ne ad entrambi gli uomini: il vecchio saggio, Astronomo od Astrologo, immerso nella contemplazione del trascorrere del Tempo ed il giovane, che attraverso la Temperanza e la Forza morale, esercita un controllo sulle proprie passioni (qui rappresentate dalla testa di caprone o ariete).

La scritta si ritrova anche in una stampa a niello, già attribuita a Nicoletto da Modena, raffigurante il *Cavaspine*.[9]

Lo studio di figura drappeggiata sul *verso* riflette il medesimo punto di stile del *recto*, risultando, pertanto, databile nello stesso periodo.

1. Due di essi sono esposti (n. 54, 55); gli altri (corrispondenti ai numeri di inventario KdZ 2370; 2368; 2366; 2371; 5202) sono discussi nel saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo.

2. Si vedano in J. Bean, 1960, nn. 225-237. Si vedano anche il 47 e il 53 esposti.

3. J. Byam Shaw, 1983, pp. 321-322, n. 314: lo studioso, per il nostro disegno e per l'altro di Berlino (KdZ 2366) riferiva anche l'opinione di P. Wescher, secondo cui entrambi si ricondurrebbero alla *Donna* Lugt.

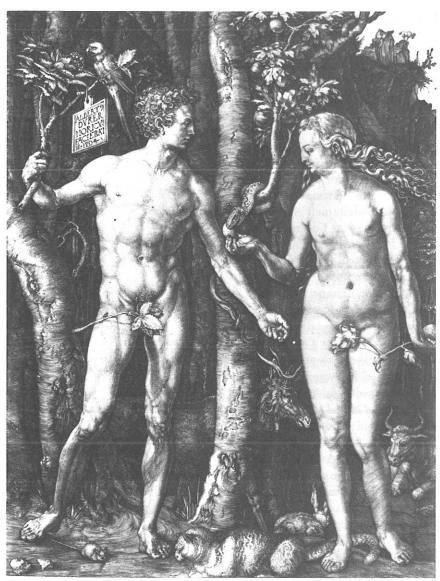
4. B. Berenson, II, 1938, p. 90, n. 864. È precisamente a proposito di questo disegno che il von Beckerath menziona genericamente un nucleo di 10 disegni dello stesso artista passati dalla sua collezione al Museo di Berlino, tra i quali deve essere compreso il nostro, così come gli altri citati alla nota 1.

5. L'attribuzione al Costa è stata reperita nello schedario fotografico della Sotheby's a Londra. Nello schedario del Corpus Gernsheim al British Museum lo stesso studioso proponeva, sia pure ipoteticamente, Aspertini.

6. Si veda al proposito il saggio della scrivente in questo catalogo e le schede relative al Costa, nn. 70-71.

7. Per una più compiuta analisi di questa osservazione si rimanda al saggio della scrivente in questo catalogo, al quale si invia anche per alcune ipotesi circa l'eventuale influenza della committenza su tali invenzioni.

8. K. Oberhuber, c.o.: analisi compiuta sulla scorta di strumenti quali in particolare, G. de Tervarent, 1959 e 1964, *ad vocem*. Vorrei aggiungere che la *Fortezza* nelle carte dei Maestri dei tarocchi presenta gli attributi della colonna spezzata e dello scettro. (Si veda l'illustrazione del Maestro della serie E in: J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, p. 132).

9. Si veda la scheda critica in: M.J. Zucker, 1984, pp. 28-29, n. 013.

A. Dürer, *Adamo ed Eva*, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

52.
Adamo (da Dürer)

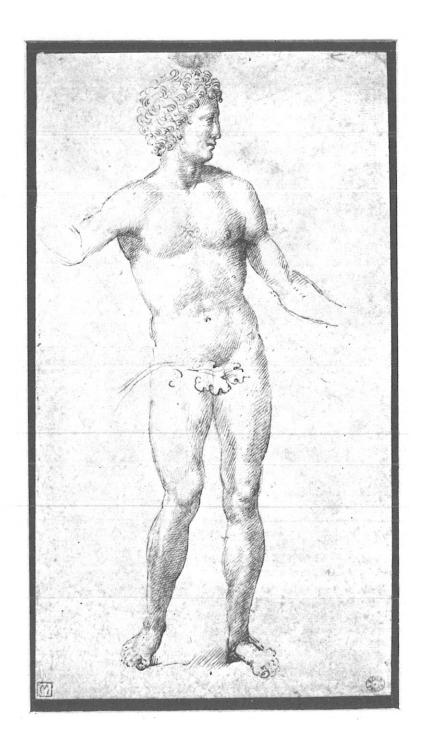
(c. 1507-1508)
Gibbons, 1977, pp. 164-165, n. 506
penna, inchiostro bruno
mm 192 × 105
leggermente scolorito e macchiato, specialmente sul *verso*
Princeton, The Art Museum, inv. 45-47
Provenienza: Litta; Carlo Prayer

(Lugt 2044); Frank Jewett Mather, Jr. (Lugt supp. 1853a)

Bibliografia: Gibbons, 1977, pp. 164-165, n. 506, con precedente bibliografia: Schweikhart, 1978, pp. 112-113.

Gibbons accettò la proposta attributiva di Hind (che nel *passe-partout* aveva indicato come probabile esecutore del foglio Marcantonio), individuando il modello nell'*Adamo* inciso da Dürer nel 1504.[1] Lo studioso, inoltre, ne fissava correttamente la realizzazione durante il soggiorno veneziano, tra il 1506 e il 1509, durante il quale il Raimondi fu impegnato nelle copie della *Vita della Vergine* del tedesco. Nella tecnica assai rifinita, infine, Gibbons coglieva sia l'influsso düreriano, che uno sviluppo dello stile personale del bolognese rivelato, per esempio, da disegni come *Il giovane prigioniero* di Oxford (n. 49). In effetti, l'autografia di questo foglio è ribadita anche dalla stretta omogeneità stilistica con altri disegni raimondiani, rispetto ai quali esso sembra collocarsi in epoca successiva.[2]

È probabile che l'attento esercizio su Dürer comportasse, da parte di Marcantonio, anche la produzione di disegni desunti da stampe: al disegno, infatti, l'artista affidava diverse funzioni destinate poi a svilupparsi nelle complesse composizioni delle incisioni.

Con l'*Adamo* è verosimile che Raimondi intendesse proporre un canone di bellezza maschile destinato ad essere utilizzato in diversi contesti (contemporaneo è, per esempio, il disegno con *Nudo maschile* comparso recentemente sul mercato antiquariale,[3] che può costituire una variazione rielaborata del tipo). Del resto già nella *Discesa al Limbo* del 1504-1505 ca (n. 13), l'Adamo palesava, nello studio

delle gambe, la conoscenza dell'omonimo personaggio düreriano.

È già stato ampiamente rilevato come l'Adamo della stampa di Dürer sintetizzasse gli studi sulle proporzioni canoniche presenti in precedenti disegni dell'artista (tra cui ricordiamo in particolare l'*Apollo e Diana* del British Museum) e come alla sua base dovesse collocarsi un prototipo antico individuato nell'*Apollo Belvedere*.[4] A Marcantonio (che pure rimase profondamente influenzato dalla statua tanto da riprodurla in un foglio a Bayonne[5] e da utilizzarla, rielaborandola, in figure presenti nelle sue incisioni, nn. 8, 21) non sfuggì certamente il valore della ricerca düreriana ed, interpretando l'originale del tedesco, intese a sua volta proporre il suo ideale di nudo maschile. Non v'è dubbio, infatti, che il mutamento delle proporzioni (le gambe risultano meno lunghe e muscolose; diversa la torsione del busto e l'inclinazione delle spalle) comporta l'elaborazione di una figura certamente più vicina all'ideale protoclassico franciano, che a Bologna costituiva un ineliminabile punto di riferimento per la creazione di un bello ideale.

1. *Adamo ed Eva* (B. VII, 30, 1). Si veda una recente panoramica della bibliografia in: W.L. Strauss, 1976-1977, pp. 128-132, n. 42. G. Schweikhart, descrivendo il disegno assieme ad altre opere documentanti la precoce influenza di Dürer in Italia, ne sottolinea soprattutto l'attenzione verso la statuaria antica.

2. Oltre al *Giovane prigioniero* di Oxford, si vedano in particolare il disegno di Berlino al 51 e la *Figura femminile con sfera* sempre a Berlino (KdZ 2371), discussa nel saggio di K. Oberhuber.

3. Si tratta del *Nudo* (Sotheby's, New York, 16 gennaio 1985), *pendant* di un *Nudo femminile* che, sia pure in termini assai variati, potrebbe derivare dall'Eva di Dürer.

4. E. Panofsky, 1943, ed. it. 1967, pp. 112-115.

5. M. Winner (1968, pp. 181-199) riteneva che il foglio di Bayonne costituisse l'intermediario tra la statua antica ed i disegni düreriani con Apollo, in particolare l'*Apollo Poynter*.

53.
Ercole al bivio

(c. 1503-1508)
penna, inchiostro marrone
mm 170 × 176
Iscrizioni: sul verso «P/243» a carboncino
Collezione privata
Provenienza: Carlo Prayer (Lugt 2044)

Bibliografia: Inedito.

Le figure di questo disegno a puro contorno rivelano un'elaborazione abbastanza matura soprattutto per quanto riguarda la scioltezza dei movimenti. Le proporzioni dei corpi si trovano in disegni già piuttosto maturi (come i *Nudi maschile e femminile* recentemente comparsi sul mercato antiquariale), mentre i due profili ricorrono anche in stampe precoci (*Allegoria dell'Occasio*, n. 6); la posizione del braccio destro della figura a destra non è lontana da quella della donna al centro nel *La tentazione di due giovani* (n. 16); l'accostamento e la contrapposizione tra una figura vista di spalle e l'altra posta frontalmente si rintraccia in incisioni del primo periodo (come l'*Allegoria dell'Occasio*), dove, tuttavia, si risolve in una disposizione obbediente ad un principio di simmetria bilaterale, mentre più avanti (*Il giovane uomo protetto da Venere*, n. 22) diverrà una contrapposizione più articolata nello spazio circostante e basata su di un principio di contrapposto, come nel nostro disegno. Per la datazione mi sembra opportuno lasciare un certo margine di possibilità (non proponendo, come in altri casi, un anno preciso di esecuzione), anche in relazione ad una caratteristica tecnica. Infatti, la carta molto sottile potrebbe indicare che ci troviamo di fronte ad un lucido; se così fosse diventa im-

possibile determinare con certezza lo sviluppo grafico adombrato dall'incisione o (piuttosto) dal disegno, sicuramente autografo, ricalcato da Marcantonio

Del resto, il confronto con alcuni fogli del nostro evidenzia come la mancanza di energia della linea marginale (priva di fondamentali ripensamenti e piuttosto calligrafica) dell'*Ercole* abbia poco a che fare con lo stile veloce e sintetico, per esempio del disegno preparatorio per *Il giovane uomo protetto da Venere*, conservato a Bayonne. Lo stile richiama piuttosto il giovane sdraiato in un disegno allegorico di Berlino realizzato durante il soggiorno veneziano (1507-1508), dove la figura non è semplicemente schizzata, ma deliberatamente delineata a puro contorno. Per quest'ultimo e per il nostro foglio non è difficile scorgere l'influsso dell'Aspertini, in particolare di quello stile lineare che, presente nel Wolfegg Codex, prosegue anche in disegni più tardi come il *Compianto* dell'Albertina (n. 78).

Mentre si ignora la funzione che potrebbe aver avuto il foglio, risulta assai semplice in questo caso l'iconografia ispirata al tema fortunatissimo in epoca rinascimentale dell'*Ercole al bivio*, generalmente interpretato da Marcantonio secondo varianti che richiedono una più complessa decodificazione (come nel disegno di Torino al n. 50 e nella stampa con *La tentazione*, più volte citata). Qui è immediatamente palese la necessità da parte di Ercole di scegliere tra il vizio (la donna nuda e sensuale a destra) e la virtù (la giovane castamente vestita a sinistra).

54.
Giovane seduto (allegoria di un legame amoroso duraturo)
(c. 1507-1508)
penna, inchiostro bruno
mm 175×106
Iscrizioni: in alto, verso il centro a penna «VICTORIBUS .O.L.»

Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 15231
Provenienza: Carlo Prayer (Lugt 2044); A. von Beckerath

Bibliografia: von Beckerath, 1904/05, p. 239, n. 4.

15231

55.
Giovane donna seduta con sfera armillare e vaso (allegoria della Temperanza e della Prudenza)
(c. 1507-1508)
penna, inchiostro bruno
mm 170 × 135
Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 15232
Provenienza: Carlo Prayer (Lugt 2044); A. von Beckerath

Bibliografia: von Beckerath, 1904/05, p. 239, n. 4

B. Parentino, *Allegoria (? Ercole al bivio)*, Oxford, Christ Church.

I due disegni sono stati scelti come esempio della produzione di Marcantonio durante il soggiorno veneziano del 1507-1508.[1] Alla sicurezza dell'impostazione plastica e tridimensionale delle figure si accompagna, infatti, una sensibilità verso graduali passaggi chiaroscurali che delicatamente modellano il corpo facendolo emergere dallo sfondo bianco. Quest'ultimo è inteso come fondale luminoso da cui la luce emana e produce effetti di vibrante luminosità, riflettendosi sulla figura. Nelle schede relative ai disegni precedenti si è già sottolineata la compresenza di fogli tracciati con un tratteggio vigoroso e rapido e di altri più accuratamente rifiniti, secondo i diversi scopi che l'artista si era prefissato. In generale, si può dire che nei secondi Marcantonio rivela in particolare l'influsso di Dürer, la cui lezione grafica viene progressivamente assimilata dal bolognese sin dai primi tempi della sua attività, secondo un processo che presenta al suo interno diversi livelli di comprensione e che culmina negli anni della piena maturità romana. Nelle stampe, come nei disegni, la sensibilità luministica del Raimondi, in continuo accrescimento, registra alcuni momenti «forti», uno dei quali è appunto quello legato al soggiorno veneziano (successivamente a Roma, intorno al 1510, l'incontro con la grafica di Luca di Leyda apporterà nuovi, determinanti contributi in questo senso).

In questo caso prevale l'attenzione verso valori luministici creati dal rapporto tra il bianco della carta e il bruno dell'inchiostro. In altri termini si registra quell'interesse verso le modulazioni chiaroscurali che nelle stampe veneziane (nn. 30, 33) si è visto scaturire dall'esperienza delle capacità evocative degli effetti tonali, attraverso la bicromia del mezzo grafico.

Nella posizione del giovane è da scorgere un richiamo ad una figura del sarcofago con la storia di Oreste già in S. Marco a Roma che Marcantonio aveva tenuto presente, con ana-

loghe variazioni rispetto al prototipo antico, nel *Serpente che parla ad un giovane uomo* (n. 16).[2]

Una proposta per l'interpretazione iconologica dei due disegni è stata affacciata da K. Oberhuber (c.o.), che li collega, tematicamente, ad un altro, anch'esso a Berlino, raffigurante una *Giovane donna in piedi accanto ad un uomo sdraiato*.[3] Secondo lo studioso ci troveremmo di fronte ad una delle numerose variazioni elaborate in epoca rinascimentale del tema di *Ercole al bivio*, inteso come dilemma tra due diverse alternative. A suo avviso, infatti, alcuni elementi presenti nei tre fogli (la bilancia e il vaso con il ramoscello nei due esposti; la maschera nel disegno non in mostra) si ritrovano nell'*Allegoria* attribuita a B. Parentino (Oxford, Christ Church), nella quale si è voluta ravvisare la raffigurazione di *Ercole tra il Vizio e la Virtù*.[4] Nel nostro caso, sempre secondo Oberhuber, al giovane seduto con atteggiamento riflessivo (l'orologio è attributo di Temperanza; la bilancia, di Pazienza; la punta di diamante, di Fortezza e Costanza; l'anello, di Fede e Perseveranza),[5] si contrappongono la figura positiva della giovane con la sfera armillare e il vaso (la prima attributo dell'Astrologia o della Astronomia, ma anche della Prudenza; il secondo simbolo della Pazienza) e quella della *Giovane in piedi* (dove la maschera richiama il vizio in generale o la Frode, ed è anche attributo di Venere, naturalmente in chiave negativa).

Un'indiretta conferma della validità di questa interpretazione iconologica deriva a mio parere anche dal fatto che Marcantonio realizzò il disegno a Venezia, dove nel 1494 furono stampate le *Historiae* di Erodoto recanti nel frontespizio una variante del tema contenuto nel disegno del Parentino[6] (per il quale, tra l'altro, E. Tietze aveva suggerito la derivazione da un rilievo all'antica eseguito in epoca rinascimentale ed appartenuto all'erudito Niccolò Leonico Torneo a Padova, dove fu visto da Marcantonio Michiel).[7] Si può dunque ipotizzare una diffusione in area padovano-veneziana di un soggetto interpretato dal Michiel proprio come *Ercole tra il Vizio e la Virtù* da cui Marcantonio avrebbe desunto elementi per una sua versione affatto originale, anch'essa tuttavia caratterizzata dal ricorso all'antico (nel giovane seduto), inteso come linguaggio privilegiato per veicolare idee e temi strettamente umanistici.[8]

D'altro canto, non mi sembra neppure improbabile che ciascuno di questi fogli possa essere interpretato autonomamente. In tal caso il giovane seduto sull'orologio alluderebbe ad un duraturo legame amoroso (forse matrimoniale) richiamato dalla catena che lega tra loro i due cuori ed è a sua volta legata al cerchio (che ha il significato di «sempre») con il diamante (simbolo anche della buona fede).[9] La durata del legame è garantita dalla Temperanza e dalla vita ben regolata (orologio) e forse dalla Pazienza (bilancia).[10]

Per quanto riguarda la giovane con vaso e sfera armillare non ci sono dubbi che le virtù da essa richiamate siano la Temperanza e la Prudenza (o Pazienza). Infatti, mentre il fiore è un generico attributo della virtù, la sfera lo è della Prudenza (e talora della Temperanza), così come il vaso è attributo della Temperanza e simbolo della Prudenza e della Pazienza.[11]

Più complessa risulta l'interpretazione del foglio non esposto. Tuttavia, se è da identificarsi con una maschera la testa accanto al giovane, essa mi sembra acquistare un peculiare significato proprio grazie alla sua vicinanza al giovane con gli occhi chiusi, immerso nel sonno. La maschera in tal caso verrebbe a configurarsi come attributo o simbolo della Notte.[2] Secondo un verso della *Teogonia* di Esiodo la notte perniciosa ingenera la Frode ed il Piacere d'amore: alla luce di questa interpretazione verrebbe così spiegata la presenza della donna, mentre qualche perplessità crea la bilancia tenuta dal giovane. Forse in essa è da vedersi un attributo di Venere (la bilancia costituisce infatti la «casa» di notte del pianeta Venere). Dunque, il disegno risulterebbe un'allegoria degli inganni e dei piaceri amorosi apportati dalla notte.

La pluralità delle interpretazioni proposte è dovuta al fatto, come già altrove s'è detto, che Marcantonio elabora le sue invenzioni in un'epoca in cui non si è ancora pervenuti alla codificazione, attraverso opere a stampa, di immagini mitologiche ed iconologiche. D'altro canto, la pluralità di letture sul piano contenutistico trova rispondenza, a livello stilistico, nel metodo di lavoro del Raimondi che spesso compone scene complesse giustapponendo diversi elementi, ciascuno dei quali da ritenersi autonomo, se considerato singolarmente.

1. Per la precisazione dei termini cronologici del soggiorno veneziano si veda quanto scritto nella scheda n. 31.

2. Si rimanda a questa scheda per l'individuazione di altre ricorrenze di tale prototipo in Marcantonio ed in F. Francia.

3. Per l'analisi stilistica del disegno (KdZ 2370) si veda il saggio di K. Oberhuber in questo catalogo.

4. J. Byam Shaw, 1976, p. 187, n. 697.

5. Per l'individuazione dei simboli e degli attributi K. Oberhuber si è basato soprattutto su G. de Tervarent, 1959 e 1964, *ad vocem*.

6. L. Donati (1952, pp. 44-51) ascriveva a Peregrino da Cesena questo frontespizio da lui interpretato in relazione al mito di Achille. Le *Historiae*, tradotte in latino da L. Valla, furono stampate a Venezia da Giovanni e Gregorio de Gregori l'8 marzo 1494.

7. Si vedano queste notizie in J. Byam Shaw, 1976, p. 187, n. 697.

8. È interessante constatare che anche nel disegno di Oxford compaiono iscrizioni all'antica come nel nostro caso.

9. Si veda ancora G. de Tervarent, 1959, alle voci: «chaine», p. 70; «cercle», pp. 64-65; «diamant», pp. 147-148; «coeur», pp. 102-104.

10. Più complessa è l'interpretazione della bilancia, ritenuta da K. Oberhuber simbolo della Pazienza, ma che può fungere anche come attributo di Venere, sia pure intesa come pianeta astrologico (si veda la voce «balance» a pp. 38-40 dell'opera citata di G. de Tervarent).

11. G. de Tervarent, 1959, alle voci: «vase», pp. 393-395; «aiguière», pp. 8-9; «sphère», pp. 358-362; «fleurs», pp. 190-192. Il vaso e anche attributo della *Grammatica* raffigurata nella stampa realizzata da Marcantonio proprio a Venezia (n. 30); ritengo tuttavia che in questo contesto sia da privilegiare il significato delle virtù richiamate anche dalla sfera armillare.

12. G. de Tervarent, 1959, alla voce «masque», pp. 261-264, dove è presente anche il riferimento al verso di Esiodo di cui più avanti. Ricordiamo che secondo lo stesso autore, l'uomo nudo addormentato su di un letto (p. 220) è simbolo della Notte (nel nostro caso il giovane non poggia su di un letto, ma è ugualmente nudo ed addormentato).

56.

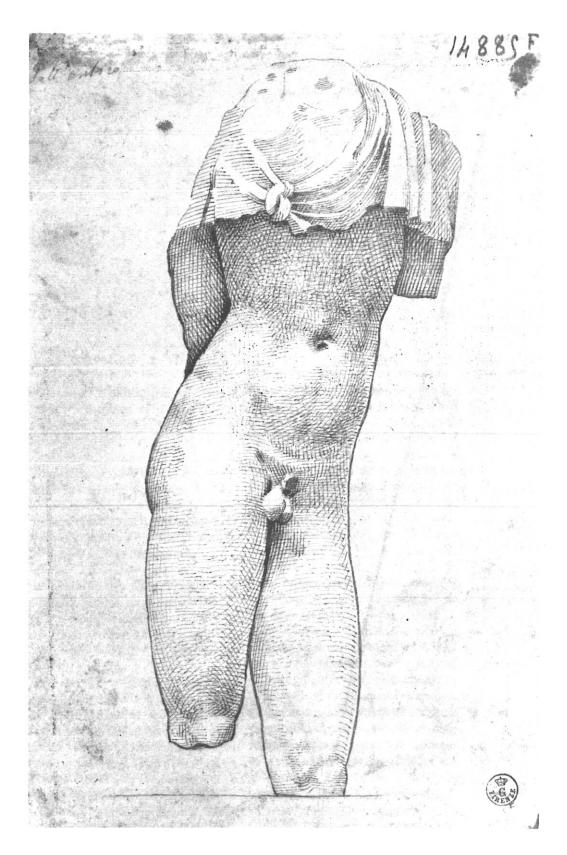
Nudo frammentario dall'antico, di tre quarti e con clamide (recto) ***Nudo frammentario dall'antico, frontale*** (verso)

(c. 1509-1510)
penna, inchiostro bruno (*recto*); penna, inchiostro grigio (*verso*)
mm 215 × 140
Iscrizioni: sul *recto*, in alto a sinistra, a matita «dall'antico»; sul *verso*, in basso a destra, a matita «Scarto. Bramante»
Firenze, Uffizi, inv. 14885F
Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese

Bibliografia: Ferri, 1879-1881 (scheda)

Accanto alla *Ninfa* degli Uffizi (n. 57) e allo studio dell'Albertina (n. 58) per il ritratto inciso di *Tito* (n. 43), il disegno documenta lo stile di Marcantonio durante il periodo romano della sua attività.

Collocabile nei primi tempi del suo soggiorno, esso registra l'interesse vivissimo nei confronti delle antichità, alimentato da quel contatto quotidiano e diretto con i monumenti che si riflette in stampe databili nel 1509, come la *Venere inginocchiata* (n. 36)[1]. Una datazione intorno al 1509-1510 è possibile grazie al confronto stilistico con incisioni realizzate in quell'anno, come l'*Orfeo ed Euridice* (40); nel foglio registriamo un sistema di tratteggi assai differenziati, per inclinazione e lunghezza delle linee, e tuttavia subordinato ad una logica costruttiva sistematica e meno libera rispetto a disegni precedenti. Le stesse caratteristiche ricorrono in altri due studi dall'antico successivi, come la *Ninfa* della collezione Rowland a Cambridge (U.S.A.)[2] e l'*Apollo citaredo* dell'Ashmolean Museum,[3] dove le linee orizzontali e verticali si allungano sempre di più fino a formare un reticolato grafico ordinato e logico, destinato a costituire il linguaggio privilegiato per la traduzione a stampa delle figure classiche raffaellesche. Nel nostro caso il processo di chiarificazione formale è appena agli inizi, ma ugualmente riesce efficace nella resa plastico-tridimensionale del modello antico. Fin dai tempi bolognesi a Marcantonio non doveva sfuggire il valore normativo delle statue dell'antichità (soprattutto in relazione all'elaborazione di un canone di bellezza ideale o alla ricerca e allo studio delle posizioni del corpo umano), ma ora a Roma egli dispone finalmente di un linguaggio grafico che gli consente di esprimere in chiave veramente moderna il valore paradigmatico dell'antico. In altri termini, sta per giungere a piena risoluzione quel percorso graduale che dal protoclassicismo franciano (o costesco) condurrà il Raimondi al classicismo maturo di Raffaello. Un problema è costituito dall'autografia dello studio sul *verso* che presenta un tratteggio più sche-

matico e povero ed una modulazione connale, soprattutto nella parte centrale, del tutto inusuale in Marcantonio, così come l'adozione, non abituale, dell'inchiostro grigio. Tuttavia, non si può escludere che l'esecuzione appartenga all'artista, forse in un momento successivo rispetto al *recto*. Infatti, nella grafica più tarda, a partire dal 1517-18, si riscontrano caratteri di maggiore durezza e meccanicità (n. 43), che potrebbero anche motivare il risultato stilistico del disegno. Inoltre, in questo caso Marcantonio intese forse fornire un'idea strutturale dell'anatomia, mentre nel *recto* si soffermò a modulare la superficie, sperimentandovi l'acquisizione di nuovi valori plastico-tridimensionali raggiunti attraverso le più recenti conquiste tecniche.

Nonostante tutto lasci supporre un fedele intento archeologico rispetto ai due modelli antichi, va detto che non sono state individuate le due fonti, a causa del cospicuo numero di nudi virili frammentari simili a quelli riprodotti.

1. In quegli stessi anni Marcantonio svilupperà anche «fantasie all'antica» su influsso del Ripanda (come nel caso del *Trionfo*, n. 37) o forse di sua invenzione (*I cavalieri*, n. 38), proseguendo nei confronti dell'antico anche quell'atteggiamento di personale e libera assimilazione che aveva caratterizzato la sua produzione precedente.

2. Si veda la scheda critica relativa in W. S. Sheard, 1978, n. 19.

3. K.T. Parker, II, 1956, pp. 335-336, n. 628. Un disegno più o meno coevo al nostro anch'esso dall'antico (ma tracciato in alcune parti con una certa rapidità che conferisce una maggiore libertà espressiva), si trova ad Ottawa, National Gallery of Canada (inv. 14798) e riproduce una satiressa nel sarcofago bacchico già in S. Marco, ora al Museo Nazionale di Napoli. Per un elenco delle desunzioni dal sarcofago, tra cui quelle a stampa realizzate a Roma da Marcantonio o da lui derivate, si vedano P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 106-107, n. 70 (B. 230, 248, 249, 284).

57.
Studio di un'antica statua di Ninfa

(c. 1515 o poco oltre)
Petrioli Tofani, II, 1987 (come Anonimo fiorentino, sec. XVI)
penna, inchiostro bruno
mm 261 × 151 (misure massime)
i due angoli superiori risultano ritagliati; lacuna in basso a sinistra
Iscrizioni: dal centro verso destra, a penna «Gir [?] M. Anto. ...» e a matita nera «203»
Firenze, Uffizi, inv. 1157E
Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese

Bibliografia: Petrioli Tofani, II, 1987, con precedente bibliografia

Venne realizzato a Roma nella piena maturità dell'artista, in un periodo che potrebbe collocarsi intorno al 1515 o poco oltre per confronti istituibili con le stampe più o meno coeve: si fa riferimento, in particolare, alla serie delle *Sette Virtù* (B. 386-392), alla *Riconciliazione di Minerva e Cupido* (B. 393), alle *Due donne con i simboli della Bilancia e dello Scorpione* (B. 397),[1] dove figure femminili dall'aspetto statuario sono colte in posizioni differenziate che comportano un'analoga maturità nella resa dell'articolazione del corpo nello spazio circostante. Anche se, rispetto a questi esempi, nel nostro foglio le proporzioni anatomiche sono meno massicce, tuttavia è evidente che il modello antico è servito a Marcantonio per studiare la particolare inclinazione della figura ed il movimento di contrapposto, meno accentuati, per esempio, nell'altro suo disegno ispirato alla stessa statua e conservato presso una raccolta privata a Cambridge (U.S.A.), dove prevale, invece, la ricerca di un canone di bellezza ideale per una figura stante. Già la Sheard[2] aveva individuato il proto-

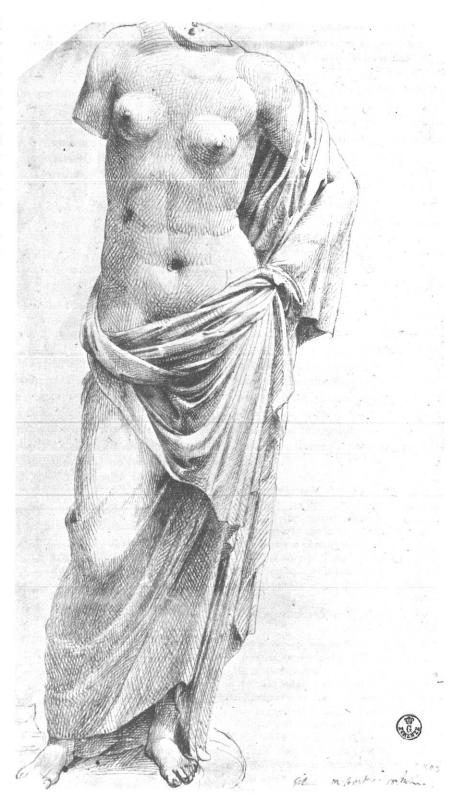
Fra' Bartolomeo, *Studio di un'antica statua di Ninfa*, Oxford, Christ Church.

tipo antico del disegno di Cambridge in una *Ninfa* conservata a Berlino, ritenuta indipendentemente da Piera Bocci (annotazione sul *passe-partout*) e da Sandro De Maria (c.o.) il modello valido anche per il nostro foglio. Qualora la provenienza da Firenze della statua ora a Berlino possa essere considerata valida, si pone il problema se Marcantonio la replicasse dal vivo (in un viaggio in quella città avvenuto già nel suo periodo romano) o se a queste date ancora lavorasse su appunti risalenti a quella presumibile sosta fiorentina lungo la strada per Roma, sulla quale altrove (n. 34) si è già discusso. Né va trascurato il fatto

che non sappiamo se all'epoca del Raimondi la *Ninfa* fosse proprio in Firenze.[3] Esiste inoltre la possibilità che Marcantonio lavorasse su disegni altrui; infatti, il tipo di statua fu assai famoso, come risulta, per esempio, dalla versione attribuita ipoteticamente a Fra Bartolomeo (Oxford, Christ Church), da taluni messa in relazione con la *Ninfa* conservata al Prado,[4] ma non molto distante dall'esemplare di Berlino (si confronti soprattutto l'altezza della rottura del braccio destro) come già rilevava Sheard). In ogni caso, l'approccio di Marcantonio sembra presupporre una visione dal vivo per l'attenzione con cui, per esempio, è riprodotto il panneggio, in particolare nella zona del grembo.

Oltre a documentare la continuità di interesse da parte di Marcantonio nei confronti del disegno autonomo (in un periodo di intensa attività grafica su invenzioni raffaellesche, in particolare), questo studio testimonia anche la varietà del suo stile in relazione alle diverse funzioni espresse. Meno vicino stilisticamente alle incisioni coeve, rispetto al foglio di Cambridge, il disegno rivela un tratteggio più libero (nella variazione delle lunghezze delle linee e delle loro inclinazioni), nell'insieme più ricco e più finalizzato alla ricerca di intenti luministici. In tal modo la statua sembra muoversi nello spazio circostante, offrendo alla luce e all'ombra diversi piani di proiezione e di rifrazione, creati proprio dall'accentuazione di quel particolare contrapposto presente nel prototipo antico.

1. Per la riproduzione fotografica delle stampe citate si veda: K. Oberhuber, 1978, 27, pp. 78-85 e 90. Una datazione tra il 1517 e il 1520 viene proposta, per le ultime due incisioni ricordate, da I. H. Shoemaker, 1981, rispettivamente pp. 142-144, n. 42 e pp. 137-139, n. 40.

2. W.S. Sheard, 1978, n. 19.

3. G. Becatti (1970-1971, p. 19, n. 10), cui si rimanda per l'ampia raccolta di *Ninfe* appartenenti allo stesso tipo, non si esprime al riguardo, ricordando soltanto la presunta provenienza da Firenze.

4. J. Byam Shaw, 1976, p. 49, n. 56 e F. Ames-Lewis-J. Whright, 1983, pp. 212-213, n. 44. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 99, n. 63, lo ricollegano al tipo della statua disegnata nel cortile Maffei da Heemskerck, forse identificabile con quella ora a Port Sunlight (collezione Lady Lever).

58.
Tito
(c.1520)
Wickhoff 1892, p. 204, n. 325,
penna, inchiostro bruno, ripassato leggermente in nero
mm 158 × 158
Iscrizioni: a penna, di mano dell'artista e dal centro verso sinistra, preceduta dalle lettere rovesciate «MP», IMP. T. CAES. VESP. AUG. P.M. TR. P. PP. COS. VIII»; in basso a sinistra «Raphael»
Vienna, Albertina, inv. 252
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Oberhuber, 1970, pp. 1-2: Dubois-Reymond, 1978, p. 143

Il disegno, attribuito al Raimondi da K. Oberhuber, è in rapporto con la stampa raffigurante *Tito* (n. 43), facente parte della serie di ritratti dei *Dodici Cesari* e ne condivide la datazione nella piena maturità di Marcantonio. Come già si è detto a quel proposito, il modello antico è costituito da un sesterzio di Tito dell'VIII consolato (80-81 d.C.).[1] L'interesse per l'antichità persiste, dunque, in tutta la produzione raimondiana fin dal primo periodo bolognese, per il quale non sopravvivono disegni ispirati a monete o alla ritrattistica, anche se non è improbabile che questo particolare tipo di materiale alimentasse alcuni filoni di interesse di Marcantonio, che fu in rapporto, per esempio, con G.F. Achillini, di cui era noto il gusto collezionistico per la numismatica.[2]

L'autografia del disegno documenta la continuità in anni romani di una produzione grafica ispirata a temi elaborati personalmente, cui si affianca una produzione di carattere più impegnativo risalente ad invenzioni di altri maestri.

Lo stile un poco corsivo è forse da mettere in relazione alla funzione decorativa della serie e d'altro canto corrisponde a taluni esiti, come già si notava a proposito della stampa, riscontrabili nella tarda grafica raimondiana.

Va precisato che in questo foglio non è da individuare lo studio preparatorio per il *Tito* inciso, in quanto esso non è in controparte; probabilmente si tratta di una riproduzione ingrandita realizzata da Marcantonio direttamente dal sesterzio[3] per avere un'idea dell'aspetto finale che avrebbe assunto la stampa.[4] Per essa l'artista si è forse successivamente servito di un disegno preparatorio, che, sia pure con talune minime varianti, replica gli effetti chiaroscurali del nostro disegno.

1. H. Mattingly, II, 1976, p. 255, n. 160. Si può verificare come Marcantonio abbia dapprima incominciato a trascrivere la scritta in senso opposto (con le lettere «MP» rovesciate e cancellate) rispetto alla moneta.

2. Per ulteriori approfondimenti si veda la scheda relativa alla stampa (n. 43).

3. K. Oberhuber notava come le stampe della serie dei *Dodici Cesari* presentino per la prima volta monete ingrandite rispetto agli originali, come all'incirca nello stesso periodo le incisioni di H. Hopfer in Augsburg. Nello stesso articolo, citato nella bibliografia della scheda, l'autore, inoltre, affacciava un'identità di mano per il nostro disegno ed un altro conservato ancora all'Albertina (inv. 36046), raffigurante al *recto* una *Venere seduta* (per la quale si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 62, n. 17) e al *verso* una *Venere al bagno* (P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 61, n. 15). A seguito dell'indagine complessiva condotta sui disegni di Marcantonio per la mostra, lo studioso propende a negare l'autografia raimondiana per quest'ultimo foglio.

4. Diversa è l'opinione di Dubois-Reymond che ritiene probabile una derivazione del disegno non dalla moneta, ma da libri di modelli di monete diffusi già nel XV sec. (p. 143 e nota 332 a p. 207).

Attorno a Marcantonio

Attorno a Marcantonio: figure della sua giovinezza e prima maturità

MARZIA FAIETTI

Con questo contributo si intende fornire una lettura d'assieme che, affiancandosi all'indagine analitica proposta nelle schede di catalogo, contribuisca a delucidare le ragioni critiche che hanno guidato la selezione degli artisti e delle opere esposte in mostra.

Attorno alla personalità di maggior spicco della rassegna, Marcantonio Raimondi (al quale è dedicato il saggio di K. Oberhuber), si dispongono infatti diverse figure che costituiscono, in taluni casi, il *background* culturale del giovane incisore ed, in altri, si configurano come compagni di percorso, sia pure caratterizzati da sviluppi ed esiti diversi rispetto al nostro. Tutti insieme concorrono a definire un quadro delle personalità emergenti a Bologna (ma non soltanto in questa città) nel settore delle arti grafiche e del disegno, tra lo scorcio del Quattrocento ed i primi dieci-quindici anni del secolo seguente.

L'adozione di tale criterio espositivo, oltre a chiarire un periodo ed un ambito geografico poco esplorato, mostrando per la prima volta con uno sguardo d'assieme materiale proveniente da diversi musei, affonda le sue radici in una precisa visione critica del Raimondi. Infatti, del grande incisore italiano (cui spettò il merito di apportare novità tecniche essenziali per l'assolvimento da parte della stampa di effetti tridimensionali e pittorici) rimane ancor oggi più investigata l'attività romana, legata al felice connubio artistico con Raffaello.[1] Questo fatto, assieme alla rarità di brillanti impressioni che valorizzano la sua abilità tecnica e le caratteristiche stilistiche, ha indotto a vedere in lui principalmente un incisore di riproduzione, se non il primo, certamente tra i primi in Italia, ed il più abile.[2] Ma la personalità artistica raimondiana risulta assai più complessa: per penetrarla compiutamente occorre spingersi al di là delle informazioni del Vasari che (pur tenendolo in grandissimo conto nella *Vita* a lui dedicata, dove gli riconosce un ruolo primario nella elaborazione dell'arte della stampa in Italia) vide l'apogeo della sua attività nell'incontro con Raffaello.[3] Infatti si tratta di chiarire le ragioni intrinseche che fanno di quell'incontro un sodalizio di lavoro.

Sotto questo particolare riguardo l'indagine dei suoi primi anni a Bologna non poteva prescindere dall'analisi dell'ambiente artistico cittadino, così stimolante e vivace in quella delicata fase di passaggio tra la *seconda* e la *terza maniera*, per dirla col Vasari, in cui a Bologna, proprio col Francia si registra una presenza di grosso rilievo.[4] Il fatto che a stampe e disegni (e a talune opere di oreficeria) sia stato affidato il compito di illustrare il clima culturale bolognese ha comportato due tipi di conseguenze. La prima consiste in una notevole difficoltà iniziale: se, infatti, si lamenta la mancanza di un panorama complessivo riguardante le vicende pittoriche di questi anni,[5] a maggior ragione va sottolineata la carenza di una ricerca globale sul versante grafico, sia per quanto attiene pittori che furono anche incisori, oltre che disegnatori, sia per quanto riguarda i soli incisori.[6] La scelta delle opere di questi artisti, in gene-

1. Si rimanda in particolare a questo proposito a quanto scritto nella breve premessa bibliografica che precede le schede di Marcantonio.

2. Si legga in particolare quanto affermato da E. Broun, in I.H. Shoemaker-E. Broun, 1981, p. 21.

3. G. Vasari, ed. 1906, v, pp. 395-442.

4. G. Vasari, ed. 1906, iv, p. 11.

5. Tra gli interventi più recenti si segnalano in particolare (con i rimandi alla precedente bibliografia): A. Bacchi, 1984, pp. 285-335; M. Lucco, in Bologna, 1985, pp. 143-155.

6. Manca una bibliografia aggiornata sui nielli di ambito bolognese (ma si veda al riguardo la nota 1 dell'introduzione alle stampe a niello in questo stesso catalogo, dove si segnala, in particolare per Peregrino da Cesena, l'intervento di M.J. Zucker, 1984, pp. 23-29). Un'indagine su di un nucleo di disegni di F. Francia è stata condotta da chi scrive (1986); per rinvii bibliografici relativi a singoli disegni si confrontino le schede riguardanti i fogli dell'artista esposti (nn. 64-68), con particolare riferimento alla nota 5 del *Sacrificio pagano* (n. 64). Su Nicoletto da Modena, L. Costa, J. Francia incisori si legga J.L. Sheehan, in J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, pp. 466-500, cui va aggiunto, per quanto riguarda Nicoletto, M.J. Zucker, 1984, pp. 157-253. Su A. Aspertini incisore va segnalato, in particolare, P. Venturoli, 1982, pp. 77-79, con precedente bibliografia. Sui libri di disegni di Amico si vedano la recente pubblicazione di G. Schweikhart (1986), dedicata al Wolfegg Codex e l'opera di P.P. Bober (1957) riguardante in particolare il London 1. Sui disegni singoli dell'artista (oltre ai cataloghi dei diversi

rale, pur essendo di necessità limitata, in quanto strettamente finalizzata alla migliore comprensione del Raimondi, ha tuttavia condotto ad indagini spesso originali, i cui risultati sono qui semplicemente accennati, in attesa di ulteriori sviluppi, D'altro canto, la distruzione della *Domus* bentivolesca e la perdita dei dipinti documentati con soggetti profani (soprattutto nel caso di Francesco Francia)[7] hanno consentito di focalizzare nella grafica e nel disegno un terreno d'indagine privilegiato per la ricostruzione del Rinascimento figurativo bolognese, i cui dati salienti sono l'interesse per l'antico, il gusto per l'allegoria, l'interpretazione del mito in chiave di allegoria morale. Componenti queste ultime che si rintracciano costantemente nella cultura umanistica a Bologna in questo periodo al punto che il materiale figurativo raccolto in tale occasione ha costituito lo stimolo per ricerche interdisciplinari che si sono valse di esso come di una documentazione preziosa e, talora, inedita.[8]

Possiamo ora tornare a Marcantonio: l'incisore costituisce infatti per questo contributo il *leit-motiv* che guiderà l'introduzione dei diversi artisti documentati in mostra.

I precedenti di Marcantonio: Peregrino da Cesena e Nicoletto da Modena

L'origine artistica del Raimondi, secondo l'opinione del Vasari concordemente accettata da tutta la bibliografia, avvenne nell'ambito della bottega del Francia e fu precisamente indirizzata ad opere di oreficeria.[9] Assai poco rimane della produzione orafa del Raibolini, come già si è detto nell'introduzione ai nielli, alla quale si rimanda per ulteriori informazioni ed approfondimenti in questo senso.[10]

Inutile precisare che, se tanto poco sopravvive di un'attività celebrata da contemporanei (Salimbeni, 1487; Lunardi, 1502) come quella del Francia (che del resto continuò a ricoprire cariche ufficiali nella Zecca cittadina per diversi anni), a maggior ragione è oggi difficilmente ricostruibile la produzione del Raimondi. In ogni caso, per Marcantonio (che viene citato come orefice in un documento del 1504)[11] questa attività dovette essere limitata ad un apprendistato, secondo quella linea di sviluppo delineata dallo stesso Vasari (e con qualche ragione) a proposito del fiorentino Maso Finiguerra, che vede nell'arte orafa l'incunabolo dell'arte incisoria.[12] Più che alla produzione orafa bisogna, dunque, guardare alle stampe a niello di area bolognese, come ad un campo precipuo di indagine per cogliere i primi indizi del Raimondi od, almeno, il retroterra culturale da cui emerge la sua attività di incisore.

Ancora all'introduzione delle stampe a niello si rimanda per la definizione della peculiarità della produzione bolognese rispetto a quella

musei di appartenenza, tra i quali si segnala, per esempio, quello del museo di Princeton curato da F. Gibbons, 1977, pp. 6-7, nn. 16-17; oppure quelli relativi ad esposizioni, come la rassegna curata da M. Cazort e C. Johnston, 1982, pp. 42-44, nn. 2-3) si ricordano, tra gli altri, i contributi di: O. Giglioli, 1934, pp. 455-459; R. Longhi, 1940, ed. 1956, pp. 146-152; A. Schmitt, 1964, pp. 33-36; K.G. Boon, 1969, pp. 159-170; N. Dacos, 1969, pp. 171-173; H. Kropfinger-von Kügelgen, 1973; U. Ruggeri, 1984, pp. 373-379; S.P. Fox, in D. Di Castro-S.P. Fox, 1983, pp. 55-57, n. 1; G. Cosmo, 1984, pp. 25-39. Un'analisi dei disegni ascritti a L. Costa si trova nella monografia sull'artista curata da C.M. Brown, 1966; nuove proposte attributive sono state formulate di recente da M.G. Diana, 1986, pp. 45-53. Non si registrano studi riguardanti l'attività disegnativa di J. Francia, a parte la pubblicazione in cataloghi di musei di fogli a lui attribuiti, come quello conservato a Princeton (F. Gibbons, 1977, pp. 83-84, n. 219) o il *San Sebastiano* dell'Ashmolean Museum di Oxford (K.T. Parker, II, 1956, p. 110, n. 231); ma si veda al riguardo quanto scritto più avanti (nota 105). Su Jacopo Ripanda, il Maestro di Oxford e Jacopo da Bologna (il Maestro di Lille) si confrontino i risultati emersi nel saggio di S. Ebert-Schifferer ed in questo stesso contributo (con i precedenti rimandi bibliografici).

7. Nel palazzo Bentivoglio il Vasari (ed. 1906, III, p. 539) descrive affrescate dal Francia una *Giuditta ed Oloferne* (si vedano al riguardo le considerazioni presenti nella scheda 66) ed una *Disputa di dottori*; del Francia (e della sua scuola) si conservano a York, Dresda e Dublino tre versioni pittoriche della *Lucrezia*, in una delle quali (quella di York) si è voluto identificare il dipinto presente nella guardaroba di Guidobaldo da Montefeltro secondo il Vasari (ma per l'analisi di queste opere sotto il profilo iconografico si rimanda a M. Faietti, 1986).

8. Si rinvia ai saggi di S. Giombi-G.M. Anselmi e di S. De Maria in questo stesso catalogo, frutto di un fecondo scambio interdisciplinare.

9. G. Vasari, ed. 1906, V, p. 404.

10. Si confrontino in particolare le note 8-11.

11. Si veda al riguardo quanto scritto nella nota biografica su Marcantonio.

12. Si confronti K. Oberhuber, 1976, pp. 383-393.

fiorentina (Firenze, in quanto rinomato centro di produzione di nielli, aveva preceduto cronologicamente Bologna) e per le riserve circa l'estensione attributiva di *niello-prints* al Raibolini, avanzate correttamente da Hind. Il Francia fu, comunque, l'ispiratore di una vasta produzione comprendente temi religiosi e profani, circoscritta tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo seguente.[13] È probabile che lo stile franciano riflesso nei *niello-prints* derivasse da quella formazione ferrarese che alcuni critici hanno voluto scorgere nella sua attività pittorica degli inizi,[14] ma che in realtà, per quanto attiene ai dipinti, è difficilmente ravvisabile. Sul versante dei disegni non v'è dubbio che un foglio come il *Baccanale con Sileno* di Leningrado possa riflettere il primo stile ferrarese-mantegnesco del Raibolini:[15] le connessioni iconografiche con l'? *Omaggio a Venere*, qui attribuito a J. Francia (n. 87) ed il *niello-print* con *Scena sacrificale* (n. 106), in cui Hind scorgeva l'ispirazione e forse anche il disegno preparatorio di Francesco, autore in effetti di una composizione analoga (il *Sacrificio pagano* di New York, n. 64), depongono a favore dell'autografia del foglio di Leningrado.[16]

Accanto al Raibolini sembra collocarsi un artista che alla cerchia del Francia è stato appunto collegato, ma che rivela una progressiva autonomia, anche inventiva. Si tratta di quel Peregrino da Cesena sulla cui identità esistono tuttora diverse riserve,[17] ma che, al di là del fatto che esso possa costituire un nome convenzionale, raccoglie intorno a sé un *corpus* omogeneo stilisticamente, anche se talora non qualitativamente (Kristeller sosteneva che le opere siglate dall'artista potessero nascondere diversi autori).[18] L'autonomia inventiva mi sembra debba comunque essere sostenuta sulla base del libretto di disegni del Louvre,[19] che rivela anche la pluralità dei suoi interessi iconografici. La produzione di *niello-prints* da parte di Peregrino dovette precedere ed in parte accompagnare le prime prove grafiche del giovane Raimondi: da questo punto di vista è interessante constatare che la presenza di iscrizioni non in controparte (come accade invece nelle altre stampe a niello bolognesi) rende probabile una loro finalizzazione a prove per incisioni (non presupponenti peraltro un niello all'origine) e forse apre l'ipotesi circa l'esistenza di un particolare tipo di collezionismo a Bologna (la stampa a niello si proponeva di sostituire la placchetta, assai più dispendiosa?).

Se di un'attività di stampe a niello da parte del Raimondi non si può parlare con certezza,[20] tuttavia le sue prime prove grafiche (nn. 1-2,5) riflettono questo *background* culturale soprattutto nel particolare risalto conferito alla linea di contorno che si disegna nitida contro lo sfondo scuro, senza suggerire effetti spaziali. Inoltre esistono alcune somiglianze morfologiche con figure di Peregrino (si confrontino, per esempio, l'Euridice nell'*Orfeo ed Euridice* di Marcantonio, n. 1, con un personaggio al centro del niello di Peregrino con *Artaserse che riceve la testa di Ciro*,[21] nonché la figura di spalle dello stesso niello ed il Cristo nel-

13. La difficoltà di datare *ad annum* queste stampe (che presentano talora modelli iconografici aggiornati, per esempio, anche sulle incisioni del periodo romano di Marcantonio, ma interpretati con uno stile abbastanza arcaizzante e non molto diverso da quello che caratterizza i nielli di più antica esecuzione) rende più prudente una proposta complessiva relativa ad un periodo di esecuzione compreso tra l'ultimo ventennio del Quattrocento (o poco prima) ed il primo decennio del secolo seguente (o poco dopo).

14. Oltre al Venturi (VII, parte III, 1914, pp. 852 ss.), si veda in particolare C.L. Ragghianti, 1973, pp. 9-12. Di un primitivo «cauto tributo alla supremazia locale [di Bologna] di Ercole Roberti» parla anche C. Volpe, I, 1984, pp. 276-283.

15. Per la bibliografia e la lettura iconografica del foglio si veda la nota 3 della scheda 87.

16. Non è invece del Francia il *Sacrificio pagano* conservato a Leningrado recante la stessa iconografia del *Sacrificio* di New York: ma si veda al riguardo quanto scritto nella scheda 64.

17. Sull'artista si veda in particolare il profilo elaborato da M.J. Zucker, 1984, pp. 23-29, con precedente bibliografia. Si confronti inoltre l'introduzione ai nielli e le diverse schede di catalogo riguardanti stampe di Peregrino (nn. 109-126).

18. P. Kristeller, 1897, pp. 186-194.

19. Una pubblicazione parziale del libretto si trova in A. Blum, 1950, p. 39.

20. Si veda quanto scritto nell'introduzione alle schede relative a *niello-prints*, con particolare riferimento alla nota 14.

21. Pubblicato da A. Blum, 1950, p. 26, n. 118.

la *Discesa al Limbo* del Raimondi, n. 13) a conferma di un'attenzione raimondiana al mondo dei *niello-prints* di area bolognese-emiliana, destinata a mutarsi con ogni probabilità in un successivo rapporto scambievole di influenze. Anche dal punto di vista tematico Marcantonio dovette attingere al repertorio iconografico, assai vario peraltro, dei nielli: l'*Uomo che si esamina una ferita al piede* (n. 5) è forse preceduto da un *niello-print* bolognese, già attribuito a Nicoletto da Modena, raffigurante lo *Spinario*. Nei disegni più precoci inoltre il Raimondi dimostra influssi stilistici e relazioni iconografiche con le stampe a niello (nn. 44-45). È significativo che in questi fogli si palesi un forte influsso stilistico di ascendenza mantegnesca (alcuni di essi sono stati attribuiti allo Zoppo), che, per quanto diverso dal punto di stile ferrarese-mantegnesco del Raibolini raggiunto nel *Baccanale* di Leningrado, potrebbe comunque riflettere il risultato originale cui è pervenuto il giovane allievo, attingendo al repertorio formale del maestro indirizzato alla produzione dei *niello-prints*. E non è un caso che uno di questi disegni, la *Leda ed il cigno* (n. 44), con ogni probabilità replichi proprio un niello, la cui invenzione fu assai fortunata, a giudicare dalla versione che ne fornì anche Nicoletto da Modena.[22]

Questa osservazione consente di introdurre un autore la cui prima opera grafica precede quella del Raimondi: le sue stampe giovanili, mantegnesche nello stile e nella tecnica, sono infatti anteriori al 1500.[23] In un secondo momento Nicoletto fu influenzato dai *niello-prints* di area bolognese (come nel caso della *Leda*) ed infine, tra il 1515-1520, riflettè la conoscenza dello stile maturo romano di Marcantonio. Le stampe selezionate per la mostra (nn. 59-62) documentano le prime due fasi di sviluppo nelle quali è stata suddivisa l'attività di Nicoletto, vale a dire un arco cronologico compreso tra il 1500 e il 1510 circa, caratterizzato, come si diceva, dall'influsso mantegnesco, accresciuto in un secondo momento dall'influenza dell'arte veneziana, su cui si innestano temi legati all'esperienza romana (nel 1507 è documentato un suo viaggio a Roma). Una stampa anteriore al 1500 come il *Vulcano* (n. 59), se confrontata all'*Orfeo ed Euridice* di Marcantonio (n. 1) che la segue di poco, rivela uno scarto culturale non soltanto imputabile al divario generazionale esistente tra i due artisti (alla tradizione tecnica e stilistica mantegnesca ed in parte ferrarese di Nicoletto, si contrappone una traduzione grafica, ancora incerta, del protoclassicismo franciano), ma certamente connesso a quello spartiacque effettivo che dovette essere l'inizio del nuovo secolo, tra l'arte tardo-quattrocentesca e le prime manifestazioni dell'arte cinquecentesca. Il divario esistente tra i due artisti si fa sempre più grande man mano passano gli anni: infatti, le due stampe esposte a documento dell'esperienza romana di Nicoletto rivelano l'una (il *Pannello ornamentale con satiri legati*, n. 61) un gusto miniaturistico nella interpretazione della *grottesca* pre-raffaellesca, destinato a riflettersi nella produzione dei nielli di Peregrino da Cesena (nn. 118,

22. A.M. Hind (v, 1948, p. 130, n. 77) riteneva la *Leda* qui ascritta a Marcantonio il probabile studio preparatorio per la stampa di Nicoletto, sulla base di un'indicazione di Popham (ma si veda al riguardo la scheda 44).

23. La suddivisione della produzione di Nicoletto in quattro fasi di sviluppo risale a M.J. Zucker (1984, pp. 157 ss.), ma si veda al riguardo anche J.L. Sheehan, in J.A. Levenson-K. Oberhuber-J.L. Sheehan, 1973, pp. 466 ss.

122); l'altra (il *Marco Aurelio*, n. 62) una visione decorativa dell'antico meno interessata, rispetto Marcantonio, alla ricostruzione di un modello ideale. Il confronto con il *Marco Aurelio* del Raimondi (n. 23), anteriore di circa un anno, esemplifica assai bene questa profonda divergenza di mentalità. Se d'altro canto può essere riferito a Nicoletto (o ad un autore a lui vicino) il *S. Sebastiano* della Fondazione Cini (n. 63), disegnato tra il 1510 e il 1515, caratterizzato da una tecnica ancora mantegnesca e non privo di richiami a nielli dello stesso Peregrino, viene ulteriormente accentuata la distanza culturale tra i due artisti in anni in cui il Raimondi sta per raggiungere la sua piena maturità, distanza colmata a seguito (ma solo parzialmente) proprio da un'ammirata assimilazione dello stile romano di Marcantonio da parte di Nicoletto. È vero che il *corpus* di disegni dell'artista (individuato da Galichon, Hind e Licht)[24] non poggia su certezze, in quanto nessuno dei fogli risulta preparatorio per sue incisioni firmate. Ma per il *San Sebastiano* non sono tanto le affinità con i disegni probabili (ma non certi) di Nicoletto a fare avanzare il nome di quest'ultimo come possibile referente culturale, quanto piuttosto il confronto sia tecnico e stilistico con le sue stampe firmate.[25] Ne risulta confermato un ambito di riferimento, se non proprio una precisa ascrizione al modenese, ed insieme, come si diceva, un'incolmabile distanza culturale che sottolinea ancora di più la modernità del Raimondi.

L'insegnamento di L. Costa sul Raimondi e l'Aspertini. Ricchezza delle esperienze culturali di Amico

Da disegni del Raibolini, preparatori per dipinti, Marcantonio incise stampe, alcune delle quali, come il *Battesimo di Cristo* (n. 9) e le *Sante Caterina e Lucia* (n. 10), furono erroneamente ascritte allo stesso Francia. Dunque, anche a Bologna, Marcantonio fu un incisore di riproduzione, come più avanti a Roma, ma certamente la maggior parte delle sue opere scaturì da invenzioni personali affidate a disegni autografi. Si può oggi affermarlo grazie alla raggiunta definizione di un *corpus* ordinato cronologicamente, che invera una tradizione critica risalente allo Zani e successivamente ereditata e confermata dal Passavant e dal Kristeller,[26] senza contare la testimonianza fornita da un contemporaneo del nostro, come l'Achillini, che nel suo *Viridario*, terminato di scrivere nel 1504, ne celebra, appunto, il «disegno».[27]

Proprio come disegnatore Marcantonio fu talora scambiato con il Costa.[28] Era inevitabile, pertanto, esporre fogli di Lorenzo, assieme all'unica incisione che gli si può attribuire con una qualche certezza. Lo stile grafico della *Presentazione al tempio* (n. 69) è infatti strettamente connesso a quello dei suoi disegni a penna e d'altro canto rappresenta un *unicum* per una certa irregolarità asistematica (dovuta all'alternanza

24. M.M. Licht, 1970, pp. 379-387, con la precedente bibliografia.

25. Si vedano i riferimenti avanzati nel corso della scheda relativa al disegno, facenti capo in particolare alle stampe catalogate da Hind ai nn. 50 e 64 del *corpus* dell'artista. Alla scheda si rinvia inoltre per confronti istituiti con le due *Majestates* ascritte al Francia (nn. 139-140) e con nielli di Peregrino da Cesena.

26. Si confronti al riguardo quanto scritto nei lineamenti di fortuna critica del Raimondi premessi alle schede. Fondamentale fu l'intervento di P. Kristeller (1907, pp. 199-229), anche se oggi non possiamo condividere la sua opinione circa la possibilità da parte di Marcantonio di aver completato i disegni non finiti di Raffaello (come giustamente nota I.H. Shoemaker, 1981, p. 9).

27. G.F. Achillini, 1513, p. CLXXXIX. Sulla possibilità che il *Viridario*, nell'intervallo tra la redazione scritta e la pubblicazione, subisse integrazioni e modifiche (motivata anche dal fatto che in esso vengono menzionati artisti, come Biagio Pupini, i cui inizi pittorici sono documentabili solo a partire dal secondo decennio del secolo, ma per un anticipo della attività di Biagio al primo decennio si legga M. Lucco, in Bologna, 1985, p. 150), si veda la scheda 17. Anche Vasari (ed. 1906, v, p. 404) loda il disegno di Marcantonio e Passavant (VI, 1864, pp. 3 ss.) ricorda che l'aretino sosteneva di possedere nel suo libro di disegni fogli desunti dal Raimondi da affreschi in Vaticano.

28. Si veda al riguardo la nota 4 della scheda 70.

di aree tratteggiate ad incrocio ad altre a linee parallele, di varia lunghezza e direzione) che presenta qualche affinità con lo stile incisorio di J. Francia (n. 84). Riproducendo in controparte uno studio preparatorio per il dipinto del 1502, ora a Berlino, il Costa costituisce un parallelo (e forse anche un precedente) rispetto all'attività di riproduzione riferita al Raimondi per opere desunte dal Francia ed al contempo conferma l'esistenza di una pratica riproduttiva a Bologna nei primissimi anni del secolo.

Due disegni in mostra documentano l'apertura di Lorenzo verso l'arte fiorentina ed insieme la sua interpretazione originale: lo studio preparatorio per l'*Incoronazione di Maria e Santi* in S. Giovanni in Monte (n. 70) e quello per la *Disputa di S. Cecilia davanti al prefetto Almachio* nell'Oratorio di S. Cecilia (n. 71), databili rispettivamente al 1500-1501 e al 1505-1506. Nel primo si può verificare l'analogia (ed insieme, come si diceva, l'originalità) rispetto allo stile dei disegni a penna ed acquerello di Filippino Lippi, che correttamente il Longhi poneva alla base del rinnovamento artistico operato dal Costa nel 1497 con la pala Ghedini in S. Giovanni in Monte [29] (proprio nel 1501 il Lippi aveva dipinto il *Matrimonio mistico di S. Caterina* per la chiesa bolognese di S. Domenico). Nello studio per S. Cecilia l'attenzione ai fiorentini registra un passaggio da Filippino Lippi a Fra Bartolomeo. In altri termini, il Costa preso in esame da Marcantonio è quello «fiorentino» degli inizi del secolo (non a caso un disegno del nostro a Berlino è stato ritenuto del Ghirlandaio);[30] al contrario, il Raimondi ignora la fase ferrarese di Lorenzo ben esemplificata dal disegno a Bayonne per la cappella Bentivoglio a S. Giacomo Maggiore.[31] L'apporto fiorentino desunto dal Costa (verificabile soprattutto nei disegni) si salda all'assimilazione del linguaggio protoclassico (ravvisabile soprattutto nelle stampe) che il Francia andava elaborando in parallelo al Perugino, in anni in cui a Bologna i rapporti con la cultura dell'Italia centrale si infittiscono sempre più.[32]

L'influsso dello stile a penna del Costa su Marcantonio costituisce un elemento di comunanza mentale (pur nella profonda differenza di risultati) con Aspertini. Elementi costeschi si rintracciano, infatti, nel *Costantinus Augustus* (n. 76) disegnato da Amico verosimilmente agli inizi del suo soggiorno romano (a Roma risulta nel 1496) [33] ed in un primo momento ascritto proprio a Marcantonio.

Occorre premettere che la selezione delle opere di Aspertini deborda cronologicamente dai termini fissati per l'esposizione; tuttavia questa scelta è sembrata necessaria in relazione al fatto che, allo stato attuale, manca uno studio sistematico sui disegni e sulle incisioni ispirate o realizzate in prima persona dal bolognese e conveniva qui almeno accennarne, anche a causa di una particolare varietà di influssi ed una ricchezza di tendenze verificabili nella produzione di Amico.

La datazione del viaggio a Roma appena oltrepassata la seconda metà degli anni novanta costituisce un elemento utilissimo per sistemare la

29. R. Longhi, 1934, ed. 1956, pp. 51 ss.

30. B. Berenson, II, 1938, n. 864 (KdZ 2368): ma si veda al riguardo il saggio di K. Oberhuber. Il rapporto con la cultura fiorentina dovette interessare anche altri artisti bolognesi; per esempio, agli Uffizi si conserva un disegno recante un'attribuzione tradizionale a F. Francia (inv. 1450F), caratterizzato da uno stile assai vicino a quello del Ghirlandaio; inoltre, gli studi presenti sul *verso* del disegno ascritto a J. Francia, sempre agli Uffizi (n. 87), denotano contatti con lo stile «fiorentino» di L. Costa.

31. Pubblicato da J. Bean, 1960, n. 26, il foglio risulta preparatorio per un particolare del *Trionfo della Fama*, 1490, dove il Costa appare ancora abbastanza vicino ad Ercole dei Roberti. Si tratta dell'unico disegno preparatorio precedente allo studio per il dipinto di S. Giovanni in Monte (70): piuttosto problematico risulta, infatti, il rapporto del foglio degli Uffizi (inv. 1432E) con una figura della *Dormitio Virginis* (Raleigh, North Carolina) che costituiva la predella per l'*Assunta* di Monteveglio, c. 1490 (si confronti C.M. Brown, 1966, p. 303, che recepisce un'indicazione di Longhi). Per altri disegni dei primi anni del secolo ritenuti preparatori si confronti: C.M. Brown, 1966, pp. 346-347; 351. Si condivide il rifiuto al Costa della testa degli Uffizi (inv. 1701F) messa in relazione con il cardinale sulla destra nella *Conversione di S. Valeriano* in S. Cecilia (R. Longhi, 1940, ed. 1956, p. 106, nota 105; C.M. Brown, 1966, p. 429), ma si veda per una diversa opinione anche P. Venturoli, 1969, p. 166. Infine, è una copia dal ritratto di *Battista Fiera* (Londra, National Gallery) il disegno già in collezione F. Koenigs, ad Amsterdam, come asserisce correttamente C.M. Brown (1966, p. 449). Nell'articolo di M.G. Diana (1986, pp. 45-53) vengono presentati altri disegni ascritti al periodo giovanile del Costa e non in relazione con opere dipinte.

32. Per l'importanza del Perugino a Bologna (si ricordi, tra l'altro, che per la chiesa di S. Giovanni in Monte l'artista aveva dipinto una *Madonna in gloria con Bambino e Santi* in un periodo compreso tra il 1499 e il 1504 ed inoltre, partecipò alla decorazione delle *Ore Ghisilieri* assieme all'Aspertini, al Costa e forse al Francia) si confrontino in particolare: C. Bernardini, in Bologna 1983, pp. 3 ss. e M. Lucco, in Bologna 1985, pp. 147-148, con la precedente bibliografia.

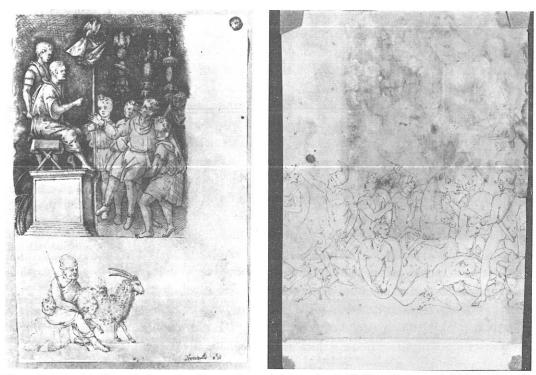



Fig. 1. A. Aspertini, *Un prigioniero tedesco è portato davanti a Marco Aurelio (dall'arco di Costantino)* (r.), *La Battaglia delle Amazzoni* (v.), ubicazione ignota.

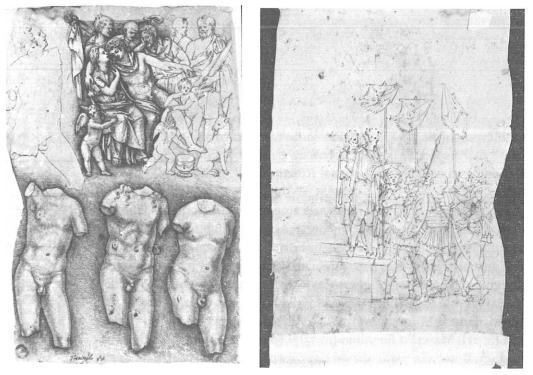



Fig. 2. A. Aspertini, *La morte di Adone e torsi maschili* (r.), *Un prigioniero Sarmata è portato davanti a Marco Aurelio (dall'arco di Costantino)* (v.), Baltimora, Baltimore Museum of Art.

cronologia dell'opera pittorica e dei disegni.[34] Non v'è dubbio, per quanto riguarda questi ultimi, che il Wolfegg Codex (il quale va necessariamente connesso con le esperienze dell'antico durante il soggiorno romano) riveli già uno stile maturo, tanto da costituire una sigla tipica anche per anni successivi. L'ipotesi, già avanzata da G. Schweikhart, secondo cui il Wolfegg risulterebbe redatto in un secondo momento, magari a tavolino, a seguito di studi compiuti di fronte al modello antico,[35] trova una conferma proprio grazie ai primi risultati di una ricerca volta a definire un *corpus* aspertiniano ordinato cronologicamente.[36] Infatti, in un periodo anteriore al Wolfegg Codex si situerebbero disegni in cui si avverte un progressivo superamento di uno stile tipicamente settentrionale, con influssi di Ercole de' Roberti e del primo Costa, grazie al contatto con una componente fiorentina che fa particolarmente capo a Filippino Lippi ed i cui esiti maturi si ritrovano nel Wolfegg. All'interno di questa prima fase trovano spazio un gruppo di fogli tracciati con la mano sinistra (è noto come Aspertini fosse ambidestro), che risulta associata al tratto destro nei casi più vicini cronologicamente al libro di disegni. Tuttavia, anche in questo primo periodo, esistono fogli che presentano caratteristiche stilistiche abbastanza diverse tra loro (non sempre connesse semplicemente alla funzione o, ad esempio, al maggiore o minore grado di rifinitezza nella resa formale della fonte antica), tanto da far supporre che nel periodo precedente la definizione di uno stile personale, Amico, sotto la spinta di vari stimoli, rapidamente procedesse ad un'evoluzione destinata a superare ogni residuo di cultura ferrarese tardo-quattrocentesca.[37] Di questa prima fase sono presenti in mostra il *Costantinus Augustus*, come si diceva, ed il foglio di Londra con studi dall'antico (n. 77).[38] Espressione, invece, di uno stile che porta a piena maturità la maniera a puro contorno, rintracciabile anche nel Wolfegg, è il *Compianto* di Vienna (n. 78),[39] mentre gli altri fogli esposti (nn. 79-82) rivelano le diverse assimilazioni culturali assunte dall'Aspertini in anni abbastanza maturi, comprese quelle raffaellesche (si veda in particolare il *Ritratto di G.F. Achillini* agli Uffizi, n. 80).

Le esperienze di Amico sembrano ampliarsi in un periodo, che è difficile da precisare cronologicamente, ma che comunque non precede la seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, in direzione dell'arte veneziana e, in particolare, di Domenico Campagnola. Alcuni disegni possono rivelare questo momento, come il foglio degli Uffizi (n. 82)[40] ed incisioni ispirate a studi del bolognese ed eseguite da vari autori, come il Monogrammista (n. 74), Giovanni Antonio da Brescia (n. 72), Marcello Fogolino (n. 73)[41] (per la stampa di Giovanni Antonio da Brescia in particolare si è ancora conservato il disegno preparatorio presso il Museo di Belle Arti di Budapest). Anche una silografia raffigurante la *Conversione di S. Paolo* fu eseguita da un disegno autogra-

Per quanto riguarda la relazione di Marcantonio con l'arte fiorentina, si rimanda anche a quanto scritto da K. Oberhuber in questo catalogo a proposito della probabile sosta in Toscana, durante il 1502-03, lungo la strada per Roma. Componenti fiorentine nell'arte di F. Francia (dall'iniziale contatto con l'ambiente verrocchiesco, ai nuovi esiti di Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo) sono state del resto già individuate (S. Stagni, in V. Fortunati Pietrantonio, I, 1986, pp. 1-9, con precedente bibliografia).

33. P. Venturoli, 1969, p. 431 e nota 70.

34. P. Venturoli (1969, pp. 425 ss.) aveva ipotizzato anche un precedente viaggio romano, durante il quale tra l'altro Amico sarebbe stato attivo nella cappella Basso-Della Rovere a S. Maria del Popolo, databile tra il 1489 e il 1492. In realtà, la cappella non reca traccia di un'attività pittorica dell'Aspertini, come già rilevava R. Cannatà, in *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, 1981, pp. 54-56 (ma si veda al riguardo anche quanto scritto da M. Faietti-K. Oberhuber, 1987).

35. Per la datazione del Wolfegg Codex al periodo compreso tra il 1500 e il 1503 si veda G. Schweikhart, 1986, p. 28, in cui si riferiscono le precedenti proposte (tra cui si segnala in particolare P.P. Bober, 1957, p. 12).

36. Lo stesso studioso (1986, p. 49 e nota 234) menziona alcuni disegni, tra cui quello esposto al 77, che sarebbero da mettere in diretta relazione con i modelli antichi (si veda la nota 38). Della stessa opinione è anche G. Cosmo (1984, pp. 25-39) che tuttavia non accetta l'autografia aspertiniana per i disegni venduti da Sotheby's a Londra il 9 luglio 1973, (figg. 1-2) nn. 1-2, da lei ritenuti di un autore vicino ad Amico, forse della sua scuola, che ebbe l'opportunità di vedere e copiare gli schizzi del maestro.

37. Una spinta verso la cultura ferrarese dovette in origine pervenirgli anche tramite l'attività pittorica del fratello, Guido (di cui Vasari ricorda una formazione ferrarese, sotto E. dei Roberti) che dovette, tra l'altro, essere un buon disegnatore (lo stesso aretino sosteneva di possedere diversi disegni nel suo Libro). Sull'artista si veda la voce curata da A. Ghidiglia Quintavalle nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 414-415, con precedente bibliografia.

38. Oltre ai disegni citati nella nota 1 della scheda 76, si vogliono qui ancora menzionare i fogli ricordati da G. Schweikhart (si

veda la nota 36) conservati a: Londra, British Museum, inv. 1905-11-10-1/2 (fig. 3); Baltimora, Baltimore Museum of Art, inv. 1973.95 (già Sotheby's, 9 luglio 1973, 1); Sotheby's, 9 luglio 1973, n. 2 (ubicazione sconosciuta); New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1919, inv. 19.151.6 (fig. 4); Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N.2 (9917) (fig. 5) cui si aggiunge inoltre un disegno a New York, Pierpont Morgan Library (Fairfax Murray, 1910, 1, 7) (fig. 6). Esistono ancora diversi altri fogli (a Londra, Berlino, Bologna ed altrove) che saranno oggetto di una prossima pubblicazione dedicata all'intero *corpus* di disegni aspertiniani.

39. Disegni a puro contorno dell'Aspertini sono anche le quattro pergamene conservate al Castello Sforzesco di Milano (A. Schmitt, 1964, pp. 32-36), l'*Adorazione dei Magi* presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 7) (si confronti U. Ruggeri, 1984, pp. 375-376, di cui si condivide la datazione successiva al Wolfegg Codex per questo, come per i quattro fogli di Milano) ed il disegno della Kunsthalle di Amburgo pubblicato da G. Schweikhart, 1986, p. 30, fig. 160.

40. Un gruppo di fogli a penna ed inchiostro eseguiti da Aspertini in una fase piuttosto matura della sua attività sono conservati agli Uffizi (inv. 1452F; 1454F; 15820F) (fig. 8), al Kupferstichkabinett di Dresda (C 37-1860 e C. 36-1860), all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (*Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovannino*, conosciuto attraverso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, senza numero di inventario), all'Albertina (L. 14, 11 Garnitur) (fig. 9), al Museo di Belle Arti di Budapest (inv. 2152, preparatorio per la stampa di Giovanni Antonio da Brescia di cui a scheda 72) cui va aggiunto, infine, un foglio già presente sul mercato antiquariale (Sotheby's, 28,6,1979, n. 38), nonché forse anche il disegno della Kunsthalle di Amburgo pubblicato da G. Schweikhart, 1986, p. 30, fig. 159. Questi fogli non appartengono tuttavia allo stesso momento, pur rientrando tutti in una fase piuttosto avanzata dell'attività dell'Aspertini. In particolare, quelli realizzati in un primo momento sembrano essere i disegni di Budapest, Dresda, Amburgo e Sotheby's. Per i due fogli di Dresda si veda: U. Ruggeri, 1984, pp. 376-377, con precedente bibliografia; per il disegno degli Uffizi, corrispondente al numero di inventario 1452F: R. Longhi, 1940, ed. 1956, p. 151.

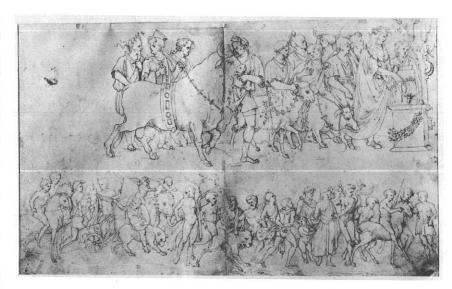
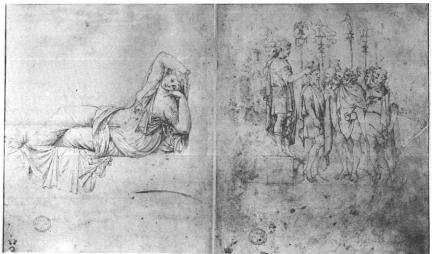



Fig. 3. A. Aspertini, *Suovetaurilia* (registro superiore), *Sarcofago bacchico* (registro inferiore) (r.); *Arianna del Belvedere, Rilievo dell'attico dell'arco di Costantino* (v.), Londra, British Museum.

fo di Aspertini nel suo stile più vicino a D. Campagnola.[42] Si ignora come sia avvenuto questo contatto con l'arte veneziana, se tramite un viaggio od indirettamente (per esempio, Gerolamo da Treviso fu a Bologna forse già nel 1519-1520).[43] In ogni caso, esso seguì di un decennio circa il soggiorno veneziano di Marcantonio (1507-1508). L'*Allegoria della Cacciata dal Paradiso terrestre e del Sacrificio di Abele* (n. 75), incisa probabilmente dallo stesso Amico, testimonia, nel quarto decennio del secolo, quegli influssi michelangioleschi ravvisabili anche nella produzione pittorica della piena maturità [44] ed in disegni cronologicamente vicini al codice London I e al London II del British Museum, come il foglio Sotheby's in cui è rintracciabile una prima idea per le figure di Adamo ed Eva nella stampa.

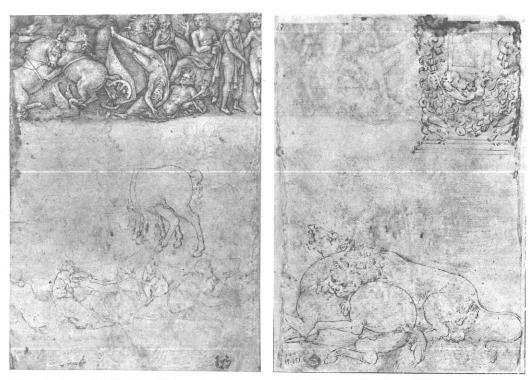



Fig. 4. A. Aspertini, *Sarcofago di Fetonte* (registro superiore); *rilievo trionfale dell'arco di Tito*, part.: *banchetto bacchico* (registro inferiore) (r.); *Urna funeraria* (registro superiore), *leone che attacca un cavallo* (registro inferiore) (v.), New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 5. A. Aspertini, *Centauromachia* (r.), *Ercole combattente* (v.), Roma Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Fig. 6. A. Aspertini, *Studi da rilievi dell'arco di Settimio Severo*, New York, Pierpont Morgan Library.

In questa incisione e nei *Tre Lanzichenecchi* siglata dal Monogrammista CAMST sono forse da vedere, allo stato attuale delle conoscenze, le due uniche stampe eseguite personalmente da Amico in diversi momenti della sua attività. Più vasta risulta, invece, la produzione ispirata da suoi disegni: Giovanni Antonio da Brescia, oltre alla *Caccia al leone* citata, incise da lui sicuramente i *Putti danzanti* (H.V, 45, 25) ed i due pannelli decorativi segnalati da Hind rispettivamente ai nn. 46 e 50 del suo catalogo relativo al bresciano;[45] mentre Francesco de Nanto riprodusse in silografia la *Predica del Battista* e la *Circoncisione* nella sua serie della *Vita di Cristo*, ispirata anche a disegni di opere perdute di Gerolamo da Treviso il giovane.[46]

L'antico in Marcantonio ed in Amico

Con Amico Marcantonio condivideva non soltanto l'adesione allo stile disegnativo del Costa, ma anche la passione dell'antico.

«Consacro anchor Marcantonio Raimondo / che imita degli antiqui le sante orme...» scriveva l'Achillini a proposito del Raimondi,[47] per il quale il ritorno da Roma dell'Aspertini, entro la fine del Quattrocento, carico zeppo dei suoi appunti dall'antico tradotti successivamente nei libri di disegno a noi noti (Malvasia ricordava certe «vacchettine» in cartapecora),[48] dovette costituire un avvenimento di tutto rilievo, destinato ad incidere notevolmente nella sua produzione. I primi disegni di Marcantonio riflettono talora una rielaborazione di modelli antichi che trova paralleli con quanto avviene per esempio nel Wolfegg Codex: è il caso della *Figura femminile seduta* di Princeton, n. 48, che nella parte inferiore del corpo può richiamare il *Giove Ciampolini* interpretato da Amico nel fol. 46, appunto come una donna seduta;[49] oppure, della Menade in una stampa del primissimo periodo (P. VI, 44-45, 289), che ha punti di tangenza con la *Venus pudica* disegnata nello stesso posto, in sostituzione del satiro frontale presente nella fonte antica, vale a dire il fronte del sarcofago al British Museum raffigurante la *Processione trionfale di Bacco ed Arianna*, nel fol. 32 del Wolfegg.[50] È anche probabile che il ricco materiale figurativo portato a Bologna da Aspertini inducesse Marcantonio alla risoluzione di un primo viaggio romano,[51] anteriore a quello noto effettuato nel 1509 e trasformatosi poi in un soggiorno di diversi anni. Quel che sembra assodato è che, comunque, l'atteggiamento di libertà mentale di fronte all'antico, che caratterizza determinati momenti della recezione del modello da parte di Amico, si riscontra anche nelle primissime esperienze di Marcantonio.

Analizzando il Wolfegg Codex, G. Schweikhart ha recentemente messo in rilievo il metodo di lavoro di Aspertini che nella redazione del suo libro di disegni, oltre a servirsi di appunti presi in precedenza, modifica le fonti sul piano iconografico e su quello stilistico, accostando

41. Marcello Fogolino potè conoscere Amico forse anche a Venezia dove l'incisore si trattenne per qualche anno prima del 1519 (si veda M.J. Zucker, 1984, p. 31).

42. Per un'analisi dettagliata della silografia si veda M. Muraro-D. Rosand, 1976, p. 90, n. 17.

43. A. Speziali, in V. Fortunati Petrantonio, 1986, p. 148.

44. M. Faietti, 1984, pp. 33-48.

45. Si veda al riguardo anche la nota 2 della scheda 72; ritengo, invece, non ispirata da Amico la stampa con *Tre figure in un pennacchio*, per la quale si confronti anche la nota 3 della medesima scheda.

46. Per altri riferimenti, che tuttavia non sembrano calzanti, a stampe del Fogolino ispirate da Aspertini si veda la nota 2 della scheda 73.

47. Anche il ritratto di Aspertini fornito dallo stesso Achillini è di notevole interesse: G.F. Achillini, 1513, p. CLXXXVII (si veda il passo riportato per esteso nella nota 144 del saggio di Sandro De Maria).

48. Si veda a questo riguardo l'analisi compiuta da G. Schweikhart, 1986, p. 19.

49. Un disegno di Marcantonio a Bayonne (J. Bean, 1960, 225v.) riproduce il *Giove Ciampolini* (ma si veda al riguardo il saggio di K. Oberhuber).

spesso tra loro figure desunte da diversi modelli e rivelando in generale un interesse più narrativo che archeologico (inteso in termini di stretta fedeltà all'antico).[52] Anche nelle stampe e nei disegni giovanili di Marcantonio l'antico non è osservato con intenti di fedele resa archeologica; spesso le figure derivano da modelli diversi e la composizione, nel suo insieme, finisce per diventare una sorta di *collage* di differenti pezzi, montati secondo una regia strettamente subordinata al particolare significato assunto dalla raffigurazione. Petrucci (che negava ogni preciso significato alle composizioni raimondiane) vi scorgeva i limiti di una certa pigrizia mentale:[53] l'artista avrebbe riproposto con lievi varianti le medesime figure in contesti spesso cronologicamente lontani tra loro. In realtà, come si può verificare dalla lettura iconografica proposta nelle singole schede, le invenzioni di Marcantonio sottendono nella maggior parte dei casi un preciso significato e la consuetudine a «lavorare» su una stessa figura (variandone atteggiamenti, modulazioni chiaroscurali, ecc.) costituisce un metodo operativo diffuso nell'epoca. Al contrario dell'Aspertini il nostro è assai più interessato alla singola statua, piuttosto che al rilievo composito,[54] poiché dall'inizio i suoi intenti sono plastico-volumetrici e l'antico gli serve in quanto modello paradigmatico di un canone di bellezza ideale, per figure in riposo od in movimento. Questo atteggiamento mentale lo differenzia da Amico, conferendogli una maggiore modernità di approccio alle fonti. Inoltre, mentre l'Aspertini è rivolto in un primo tempo ad una corrente decorativa presente nell'arte tardo-quattrocentesca e facente capo particolarmente al Pinturicchio e a Filippino Lippi, il protoclassicismo franciano sembra essere per Marcantonio, almeno fino al 1506, la cifra stilistica più indicata per interpretare in senso moderno l'antichità (e non dimentichiamo che per i primi anni del Cinquecento il linguaggio del Raibolini si configura come una punta avanzata, nel panorama italiano in generale, dell'arte rinascimentale).[55]

L'interesse verso l'antico costituiva uno degli elementi culturali presenti nella bottega del Francia e da essa diffuso verso diversi aspetti della produzione artistica bolognese: peraltro, la maggior parte di *niello-prints* di area franciana suggerisce evocazioni fantastiche «all'antica», piuttosto che vere e proprie derivazioni da modelli (n. 106). Del resto, anche in Francesco è possibile riscontrare una medesima inclinazione: è presente in mostra quel *Sacrificio pagano* (n. 64) che a mio parere deriva da un prototipo diffuso in area veneto-lombarda (il *Sacrificio* di Leningrado) e non certamente da una diretta desunzione da un modello, per quanto rielaborata.[56] È in Jacopo Francia, invece, che riscontriamo derivazioni dall'antico abbastanza puntuali già intorno al 1506 (come nel caso di *Bacco ed il suo corteo*, n. 83), tanto che mi hanno indotto ad ipotizzare un suo viaggio romano intorno a questo periodo (la stampa citata costituisce la prima ripresa nota in ambito bolognese del sarcofago con

Fig. 7. A. Aspertini, *Corteo dei Magi*, Venezia, Galleria dell'Accademia.

50. Per ulteriori approfondimenti si confronti la nota 3 della scheda 26 relativa ad una stampa di Marcantonio ancora ispirata a quel sarcofago.

51. Per questa ipotesi si veda il saggio di K. Oberhuber; nè va dimenticato che nel 1503 anche il Costa fu a Roma in occasione dell'elezione a Pontefice di Giulio II (R. Varese, 1967, p. 61).

52. 1986, p. 36.

53. Nelle schede di catalogo ho più volte messo in rilievo come le difficoltà relative alla lettura iconologica delle opere di Marcantonio derivino anche dal fatto che egli elabora le sue invenzioni in un'epoca in cui non si è ancora pervenuti alla codificazione, attraverso opere a stampa, di immagini mitologiche ed iconologiche. D'altra parte, la pluralità di letture sul piano contenutistico trova rispondenza, a livello stilistico, nel metodo di lavoro del Raimondi che spesso compone scene complesse giustapponendo diversi elementi, ciascuno dei quali da ritenersi autonomo, se considerato singolarmente.

54. Sulle predilezioni di Aspertini: G. Schweikhart, 1986, pp. 36-37 e P.P. Bober, 1957, p. 27. Marcantonio, inoltre, combina tra loro figure desunte dall'antico assieme ad altre derivanti da sue personali invenzioni, in scene composite in cui l'elemento antico spicca per lo più in una sorta di isolamento statuario.

55. C. Strinati, in Roma 1984a, pp. 39-48.

56. Si veda al proposito l'opinione espressa da B. Degenhart-A. Schmitt, 1972, pp. 139-168 riferita nella scheda 64.

Fig. 8. A. Aspertini, *Studi di nudi*, Firenze, Uffizi.

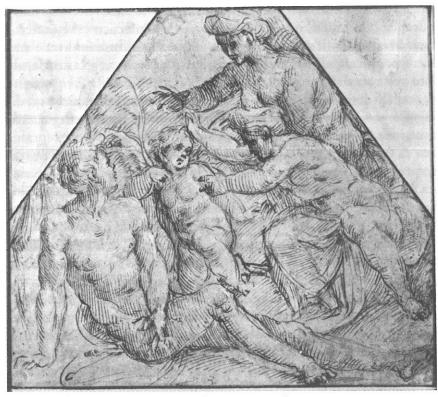



Fig. 9. A. Aspertini, *Soggetto non identificato*, Vienna, Albertina.

la *Scoperta di Arianna*, Oxfordshire, Blenheim Palace),[57] magari in compagnia del Raimondi che proprio in quel periodo, secondo la ricostruzione effettuata da K. Oberhuber in catalogo, fu forse, per la seconda volta, a Roma.

57. Si veda al riguardo la scheda 83, con particolare riferimento alle note 3 e 4.

È difficile stabilire se questa esperienza romana sia stata determinata, in Jacopo e Marcantonio, dagli insegnamenti del comune maestro, il Raibolini. A Roma, peraltro, Francesco sembra non essere mai andato, al contrario di quanto recentemente è stato avanzato; pertanto, può contenere qualche elemento di verità l'affermazione del Malvasia secondo cui, nelle lettere intercorse tra il Francia e Raffaello, Francesco invidiava al Sanzio «lo studio de' rilievi e delle statue delle quali la sua patria andare scarsa si doleva».[58] Naturalmente, anche se a Bologna mancavano monumenti nella quantità e nella qualità con cui erano presenti a Roma, tuttavia nell'ambiente cittadino era diffuso un collezionismo (di epigrafi, monete, medaglie, statue di marmo, per esempio) e diversi rappresentanti di questo gusto antiquario erano in rapporto con il Francia anche per commissioni di dipinti. Alla famiglia Calcina (per la quale l'artista realizzò la pala oggi a Leningrado) apparteneva quell'Alessandro, ricordato da Leandro Alberti insieme ad altri bolognesi antiquari,[59] come, ad esempio, Tommaso dal Gambaro (per Jacopo dal Gambaro il Raibolini eseguì una *Madonna col Bambino* identificabile con il dipinto oggi a New Haven, Connecticut)[60] e Bartolomeo Masina. I riflessi della passione antiquaria diffusa in diversi ambienti sociali cittadini,[61] si avvertono, dunque, anche negli artisti, che a loro volta sembrano esercitare un ruolo essenziale nella divulgazione di modelli antichi *extra-moenia*. Le ricerche sui materiali grafici e sui disegni, così come la ricostruzione delle raccolte di antichità effettuata in occasione di questa mostra, confermano ulteriormente l'ipotesi formulata da G. Schweikhart secondo cui il Wolfegg venne realizzato per un committente. Sarebbe suggestivo completare questa ipotesi in direzione di un collezionista cittadino: il nome qui avanzato, quello di Giovanni Filoteo Achillini, costituisce una proposta suggestiva, anche se difficilmente verificabile. Essa, comunque, trae origine, tra l'altro, da una serie di indizi che suggeriscono un suo particolare rapporto almeno con tre protagonisti della esposizione: F. Francia, Marcantonio ed A. Aspertini. Al di là dell'elogio formulato per ognuno dei tre artisti nel *Viridario* (ma per il Raimondi ed Amico le parole dell'umanista risultano tutt'altro che generiche) è significativo come egli abbia indicato in Francesco l'ideale esecutore dei bassorilievi in argento raffiguranti storie romane nelle porte del Viridario, in quella sorta di dimora ideale del sapiente descritta in un'epistola letteraria indirizzata ad A.R. Germanico, intorno al 1500 circa:[62] segno indiscutibile, a mio parere, non solo dell'apprezzamento nei confronti della perizia bulinistica del celebrato *aurifex* bolognese, condiviso peraltro da altri contemporanei, ma soprattutto della conoscenza delle predilezioni tematiche dell'artista in questo genere di opere, oggi testimoniata dalla produzione delle stampe a niello da lui ispirate. È altresì significativo che dell'Achillini esista un ritratto inciso di Marcantonio (n. 17) ed un ritratto a disegno effettuato da Amico (n. 80).

58. Si veda il passo riportato da C. Dempsey, in J. Beck, 1986, p. 68. Lo stesso autore ritiene che il Francia si sia recato a Roma nel 1510 sulla base della notizia pubblicata da Bertolotti relativa all'esecuzione in quell'anno da parte del Raibolini del ritratto di Federico Gonzaga. (p. 63 e nota 44 a p. 69). In realtà il ritratto del giovane fu realizzato a Bologna e non a Roma (si confronti: C. Perina, 1961, p. 385).

59. L. Alberti, ed. 1588, pp. 329-330.

60. Il dipinto è riprodotto in B. Berenson, I, 1968, pp. 145-149.

61. Si veda al proposito quanto scritto da S. De Maria nel saggio in questo stesso catalogo.

62. Ringrazio S. De Maria per questa segnalazione e rinvio a quanto scritto nel suo saggio, con particolare riferimento alle note 89 e 90.

A collezionisti forse erano indirizzate anche le preziose pergamene del Francia, a volte replicate in diversi esemplari (come la *Giuditta ed Oloferne*, n. 66), mentre è nota una copia su pergamena da *Venere, Marte ed Amore* del Raimondi (n. 34) giustamente messa in relazione da Zerner con un precoce collezionismo di stampe[63] (anche se in questo caso non abbiamo prove per determinarne l'origine bolognese).

F. Francia e le sue relazioni con gli umanisti bolognesi: eredità di Marcantonio

In un precedente intervento chi scrive aveva cercato di dimostrare come l'arte del Francia costituisse l'espressione stilistica degli ideali artistici diffusi presso alcuni circoli umanistici cittadini.[64] In particolare, una glossa della frase «ars aemula natura» presente nei *Commentari* di Beroaldo all'*Asino d'oro* di Apuleio usciti a Bologna nel 1500 (e già analizzata da Baxandall e Gombrich dal punto di vista dei rapporti del testo di Beroaldo con Platone),[65] mi era parsa la formulazione critica, in chiave letterario-filosofica, di un giudizio che il Vasari, in sede di storiografia artistica, avrebbe presentato nelle sue *Vite*. Sotto questo particolare riguardo la definizione della peculiarità della pittura secondo Beroaldo, si dimostra di rilevante interesse: «pictura vero peculiariter ex discordibus pigmentorum coloribus confusione modica temperatis imagines his: quae imitatur similes facit». Sembra quasi di sentire preannunciata quella «dolcezza ne' colori unita, che la cominciò ad usare nelle cose sue il Francia Bolognese, e Pietro Perugino, e che i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova, e più viva...» con cui l'aretino celebrava il passaggio dalla «maniera secca, cruda e tagliente» dei quattrocentisti («la seconda maniera»), alla perfezione della «terza maniera» (quella di Leonardo, Giorgione, Raffaello e Michelangelo).[66]

Nello stesso intervento, inoltre, avevo tentato di verificare come il gusto per l'allegoresi mitologica presente nei disegni del Francia (all'artista sono ascrivibili diversi fogli sulla base di confronti con alcuni studi preparatori per dipinti, fortunatamente superstiti)[67] costituisse forse la risposta sul piano delle arti figurative, all'opera appassionata di edizione di testi classici compiuta da Beroaldo e, più in generale, rispecchiasse le predilezioni tematiche di una cerchia di amici, umanisti e letterati, che furono spesso committenti del Raibolini (Bartolomeo Bianchini, Codro, Girolamo da Casio).[68]

Proprio il Raimondi eredita gran parte dell'iconografia franciana, con particolare riferimento all'allegoresi mitologica non senza alcune differenze nei confronti del maestro che sono il segno della sua originalità: un esempio può essere costituito dal tema del *Giudizio di Paride* inteso ugualmente nel Francia (n. 67) e nel Raimondi (n. 14) come scelta tra diverse possibilità di vita, ma (se l'interpretazione proposta nelle

63. H. Zerner, 1961, pp. 477-481.

64. M. Faietti, 1986.

65. M. Baxandall - E.H. Gombrich, 1962, pp. 113-115.

66. G. Vasari, ed. 1906, IV, p. 11. Il passo del Vasari è ricordato da C. Volpe, 1984, p. 280 ed analizzato, in un diverso contesto, da G. Romano, 1982, pp. 192-193.

67. Si veda al riguardo la nota 5 della scheda 64.

68. Per B. Bianchini il Francia dipinse una *Sacra Famiglia* a Berlino e, forse, la *Crocifissione* del Museo Civico di Bologna (si veda per quest'ultima M. Lucco, in Bologna, 1985, pp. 155-156). Di un ritratto di Codro, oggi disperso, in palazzo Bentivoglio parlano lo stesso Codro, Filippo Beroaldo il giovane e il Bianchini (L. Frati, 1916, pp. 16-17), mentre si conserva a Brera un ritratto del Casio che la Rajna (1951, pp. 337-383) rivendicava al Raibolini. Per la relazione del Francia con la famiglia Bentivoglio si veda la nota 7 relativa agli affreschi ricordati nel palazzo, cui va aggiunta la commissione della pala d'altare nella cappella di famiglia in S. Giacomo e la partecipazione all'oratorio di S. Cecilia, decorato per volere di Giovanni II, nonché l'*Adorazione del Bambino*, già nella chiesa della Misericordia, commissionata da Antongaleazzo Bentivoglio (oggi nella Pinacoteca Nazionale).

schede è valida) con una valenza più filosofica nel Raibolini e più morale in Marcantonio, che è solito riproporre in altre occasioni (*Ercole al bivio*, nn. 16, 50, 53) un dilemma morale tra due scelte tra loro opposte. Il legame di Marcantonio con il Raibolini doveva essere, dunque, duplice: da un lato, lo stile protoclassico del maestro appariva ai suoi occhi lo strumento più moderno per imitare «degli antiqui le sante orme» (per usare le parole dell'Achillini), in quanto il più vicino alla natura (come sosteneva Beroaldo); dall'altro, l'attenzione verso temi ed iconografie umanistiche rifletteva gli ideali della cerchia di eruditi con cui il Francia era in contatto, e si può supporre, forse anche tramite lui, il nostro.

Non si conosce, allo stato attuale, il livello culturale degli artisti indagati in questo catalogo, nè il ritrovamento di un *Aulo Gellio* aldino del 1515, recante la nota manoscritta «Sum Andreae Raymundi et amicorum», cui di seguito venne apposta un'altra iscrizione («Nunc est Marci Antonii Raymundi ejus filii»), può gettare qualche luce sul livello culturale della famiglia Raimondi, poiché il padre di Marcantonio, che si chiamava Battista, nel 1504 risultava già morto.[69] Evidentemente ci troviamo di fronte ad un caso di omonimia.

Ancora a Venezia (1507-08) Marcantonio dimostrerà uno spiccato interesse verso temi allegorici, spesso legati a testi letterari (come nel caso della *Grammatica*, n. 30, o del *Sogno*, n. 33) o connessi ad interpretazioni di tipo morale (l'*Allegoria di un legame amoroso duraturo*, n. 54 e l'*Allegoria della Temperanza e della Prudenza*, n. 55). È probabile che l'attenzione verso questi temi gli derivasse da un contatto con la cerchia degli umanisti veneziani, questa volta mediata dai nuovi referenti culturali cui l'incisore si rivolse: intendo parlare di Giorgione, in particolare. Non v'è dubbio che le sue esperienze presso il Francia lo resero in grado di cogliere la complessità di significati delle opere giorgionesche, mentre, al contempo, l'approfondimento della lezione düreriana gli fornì rinnovati strumenti grafici per la traduzione a stampa del tonalismo giorgionesco.[70]

Modernità di Marcantonio rispetto a J. Francia. Prime relazioni artistiche all'inizio del soggiorno romano

Dopo l'esperienza veneziana, la modernità di Marcantonio rispetto ad altri bolognesi si può verificare confrontando tra loro gli esiti raggiunti dal nostro con quelli di un suo compagno di esperienze nella bottega del maestro: Jacopo Francia. Il *corpus* grafico di quest'ultimo (studiato in particolare da Hind ed, in tempi più recenti, da J.L. Sheehan)[71] lo rivela nel corso del primo decennio in stretta connessione stilistica con il padre Francesco e tecnicamente legato a Marcantonio, come si evince, in particolare, da *Bacco ed il suo corteo*(n. 83), cronologicamente (e forse anche tematicamente) vicino all'? *Apollo, Giacinto ed*

69. La notizia, pubblicata per primo da B. Fillon nel 1880, venne riportata da A. Petrucci, 1964, pp. 19, 93, nota 4. Per il documento relativo a Marcantonio del 1504 si veda la nota biografica curata da C. Giudici.

70. Sono ancora da studiare i rapporti (intesi soprattutto come convergenza di risultati) tra F. Francia, Tullio ed Antonio Lombardo (quest'ultimo fu a Ferrara dalla seconda metà del primo decennio del Cinquecento) per la comune delicata interpretazione della classicità. Per i rapporti da taluni istituiti tra Marcantonio ed Antonio Lombardo si veda la scheda 34, nota 3.

71. Si veda a tale proposito la scheda 83, nota 2 e, per l'identificazione del monogramma IF con Jacopo Francia, si confronti ancora la medesima scheda, nota 1.

Amore del Raimondi (n. 24) all'epoca dunque del presunto viaggio comune dei due artisti a Roma (1506). Nella *Cleopatra* di Jacopo (n. 84), databile dopo l'esperienza veneziana di Marcantonio tra il 1508 e il 1509, mi sembra di poter scorgere un riflesso iconografico di *Marte, Venere ed Amore* (n. 34) eseguita dal Raimondi forse ancora a Bologna prima di partire per Firenze e poi per Roma. Ma il Francia contrappone al plasticismo scultoreo influenzato da Michelangelo del Raimondi una delicata interpretazione del protoclassicismo del padre, attraverso una modulazione chiaroscurale ed una varietà argentea di toni che nascono da un tratteggio fine ed irregolare abbastanza vicino a quello del Costa nella sua *Presentazione al tempio* (n. 69) Al contrario, il linguaggio tecnico del nostro (rafforzato dalle esperienze veneziane e dall'approfondimento di Dürer), anziché collegarsi al passato, sta sempre di più profilandosi come uno strumento adeguato per esprimere un'arte veramente moderna: Michelangelo è il primo rappresentante della «terza maniera» con il quale Marcantonio entra in contatto. I tempi sono maturi per quel viaggio a Roma che segnerà il raggiungimento di una compiuta maturità. A contatto con i più importanti monumenti dell'antichità (e questa volta per lungo tempo) al Raimondi si prospettano quelle possibilità che il Raibolini, secondo il Malvasia, invidiava a Raffaello: come se ne avvantaggiò? L'interesse prevalente per la statua isolata (che lo distingueva dall'Aspertini) sembra ancora potersi verificare: saranno ora una vecchia conoscenza come l'*Apollo Belvedere* (n. 42) od un nuovo modello come la *Venere inginocchiata* (n. 36) ad attrarre la sua attenzione. Ma prosegue al contempo un atteggiamento fantastico che riscontriamo, per esempio, nel *Trionfo* (n. 37) e nella serie dei *Cavalieri romani* (n. 38).

Il *Trionfo* fu in ogni caso disegnato da un altro artista, vale a dire da quello Jacopo Ripanda a cui è dedicato il saggio di S. Ebert-Schifferer, nel quale confluiscono risultati condotti indipendentemente e da diverse angolazioni.[72] Il dato emergente da tali indagini può così essere riassunto: la nascita bolognese dell'artista non esercitò influssi destinati a sopravvivere nella sua attività superstite, in cui si ravvisano i caratteri di una formazione umbra (Perugino-Pinturicchio) sui quali via via vanno innestandosi esperienze dell'ambiente romano degli anni ottanta-novanta ed oltre. Se davvero l'attività del Ripanda si svolse prevalentemente nell'Italia centrale (è presumibile una sua permanenza nel cantiere del Duomo di Orvieto dal 1485 al 1495, con qualche breve interruzione), che significato ha la sua presenza in mostra? In realtà, pur essendo lontano da Bologna negli anni formativi del Raimondi, Jacopo ha modo di incontrare l'incisore forse già durante i suoi primi viaggi a Roma (1502/03 e 1506), ma sicuramente intorno al 1509, quando cioè Marcantonio si insedierà stabilmente nell'Urbe per diversi anni.

Il rapporto tra i due artisti non fu comunque di lunga durata e, allo stato attuale, esso è documentato dal solo *Trionfo*; tuttavia la ricostru-

72. A Jacopo Ripanda e al suo principale collaboratore, il maestro di Oxford, è dedicato in particolare, un articolo di M. Faietti-K. Oberhuber in corso di pubblicazione (1987).

zione critica del Ripanda, con la conseguente delimitazione delle esperienze artistiche del Peruzzi ai suoi esordi romani, comporta anche la precisazione degli influssi del senese su Marcantonio e chiarisce uno dei *topoi* presente nella storiografia raimondiana.[73]

Mentre si lascia, dunque, a S. Ebert-Schifferer il compito di delineare le vicende particolari del Ripanda, si vuole qui solo sottolineare che lo stile disegnativo del Peruzzi intorno al 1510, documentato dallo studio preparatorio per *Europa ed il toro* nella Sala di Galatea alla Farnesina (n. 97), non consente alcun dubbio al fatto che il *Trionfo* del Louvre (n. 92), inciso da Marcantonio intorno al 1509, non possa tradire la stessa mano e la stessa mentalità. Ancora tardo-quattrocentesco per cultura, esso costituisce in un certo senso il punto di arrivo del Ripanda, differenziandosi dagli altri fogli del cosiddetto gruppo Frizzoni-Wickhoff[74] per un'impostazione più classica nella resa dello spazio e delle figure. Queste ultime, tuttavia, non hanno ancora una costruzione organica coerente e la tecnica a tratteggio, assai minuta e delicata, rivela inequivocabilmente una formazione tardo-quattrocentesca. Nel disegno del Peruzzi, invece (dove il mito diventa il veicolo privilegiato per la rappresentazione di una umanità moderna in cui si attua la piena acquisizione dei valori strutturali dell'antico), il tratteggio, pur essendo attento e rifinito come in uno studio preparatorio finale, si differenzia notevolmente per l'energia dei segni, la mentalità sistematica e la sicurezza volumetrica e spaziale.

Certamente, Marcantonio, al suo arrivo a Roma dopo le esperienze veneziane e fiorentine, era in grado di accogliere la modernità del linguaggio del Peruzzi, ma sembra che le sue personali vicende lo spinsero ad aggregarsi dapprima al Ripanda. Non dobbiamo dimenticare a questo proposito che quest'ultimo dovette costituire per un certo periodo un punto di riferimento per varie persone giunte dall'Italia settentrionale, come quel Giovanni Battista Palumba già confuso con lui[75] e, primo fra tutti, l'Aspertini, che nell'ultimo decennio del Quattrocento a Roma condivise con Jacopo l'appassionata esplorazione dell'antico e l'amicizia con artisti-collezionisti come Andrea Bregno.[76] Del resto, l'impresa spericolata della colonna Traiana, verosimilmente compiuta dal Ripanda prima dell'inizio della decorazione delle Sale capitoline,[77] dovette conferirgli, nel primo decennio del Cinquecento, una grande fama: non c'è da stupirsi che Marcantonio si rivolgesse proprio a lui, in quanto amico di quell'Aspertini col quale a Bologna aveva già condiviso l'interesse verso l'antico. Ma è sintomatico che la riproduzione a stampa del disegno del Louvre (n. 37) risulti più classica del modello e segni, pertanto, già nel 1509, la differenza di mentalità tra i due artisti. Dopo un'iniziale collaborazione con un altro settentrionale venuto a Roma come Giovanni Antonio da Brescia (n. 39), Marcantonio cercherà infatti altrove i suoi referenti culturali. Ma almeno per

73. Si confronti a questo proposito l'opinione espressa da H. Hirth nel 1898, nei lineamenti di fortuna critica che precedono le schede su Marcantonio.

74. Per un'analisi del gruppo Frizzoni-Wickhoff si rimanda al saggio di S. Ebert-Schifferer e alle schede 90-92.

75. Sull'artista si veda M.J. Zucker, 1984, pp. 135-156, con precedente bibliografia.

76. A proposito dell'esplorazione della *Domus Aurea* si confronti N. Dacos, 1969, pp. 79-83. Il Bregno (probabilmente in contatto con il poeta Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, che conosceva il Ripanda, e con il card. Riario, committente di Jacopo) fu certamente in rapporto con il Ripanda (R. Cannatà, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, 1984, p. 28) e con l'Aspertini che disegnò opere presenti nella sua collezione (G. Schweikhart, 1986, p. 27).

77. Una fonte contemporanea che ricorda l'impresa della colonna Traiana è costituita da R. Maffei, 1506, f. ccc. La decorazione delle Sale capitoline è ricordata in una ambasceria veneta a Giulio II del 30 aprile 1505 (per questa ed altre referenze si confronti P. Masini, in AA.VV., *Il Campidoglio all'epoca di Raffaello*, 1984, pp. 17-22).

questi primi anni non fu il Peruzzi il suo interlocutore privilegiato: oltre per il *Trionfo* (n. 37), anche per l'*Orfeo ed Euridice* (n. 40) molti avanzarono ancora il nome del Peruzzi per il disegno preparatorio, ma in realtà le analogie formali che si potrebbero individuare con le figure del senese sono il frutto di un'interpretazione di Raffaello che avvicina Marcantonio al Peruzzi.

Un maestro minore a contatto con i niello-prints: Jacopo da Bologna

Il foglio appartenente al taccuino di Lille (n. 93) ed i disegni provenienti dalla Farnesina (n. 96) e dal Louvre (nn. 94-95) sono dovuti ad uno Jacopo da Bologna, che non ha nulla a che fare né con Jacopo Ripanda, né con Jacopo Francia, come in precedenza era stato avanzato.[78] L'individuazione di questo artista come personalità autonoma nasce dall'analisi sistematica compiuta su tutti i fogli ascritti in passato al Ripanda. Da questa indagine sono emerse tre personalità distinte: la prima corrispondente al maestro Frizzoni-Wickhoff, ossia il Ripanda medesimo; la seconda al maestro di Oxford, responsabile del libro di disegni con illustrazioni desunte in parte dall'antico, ora all'Ashmolean Museum; la terza al maestro di Lille, vale a dire a quello Jacopo da Bologna che nel 1516 datava e firmava il taccuino conservato in quella città (n. 93).

Al contrario del Ripanda, il maestro di Oxford non è presente in mostra dal momento che egli non creò rapporti diretti con Marcantonio.[79]

L'artista, infatti, già attivo assieme al suo maestro Jacopo nel cantiere di S. Onofrio a Roma, poi nella Sala di Annibale in Campidoglio, infine nell'Episcopio di Ostia, rivela nel codice un imbarazzato amalgama tra la cultura tardo-quattrocentesca trasmessagli dal Ripanda ed il tentativo di aggiornarsi in direzione del classicismo del nuovo secolo attraverso una certa ampiezza e monumentalità delle figure.[80] Ma già all'inizio del secondo decennio (nel 1511 si è individuato un termine *post quem* per la redazione del libro di disegni)[81] il suo linguaggio denota un irrecuperabile arcaismo rispetto al classicismo elaborato nel frattempo da Raffaello, col quale Marcantonio era entrato in contatto. Dunque, se il Raimondi era già più moderno del Ripanda all'epoca del suo esordio romano, a maggior ragione lo fu più avanti nei confronti di questo collaboratore di Jacopo. Semmai il libro di Oxford (figg. 10-11) potrebbe essere preso in considerazione come esempio di codice di antichità cronologicamente collocabile tra il Wolfegg Codex ed i due libri londinesi realizzati assai più tardi da Amico.[82] Ma non è questa la sede per discutere di questo aspetto, né dei diversi taccuini ascritti a Nicoletto da Modena, anch'essi abbastanza tardi.[83]

Passando a considerare il codice di Lille, si verifica come il segno di

78. Per la bibliografia sul taccuino si veda la scheda di S. Ebert-Schifferer, 93.

79. Alcuni rapporti indiretti, vale a dire mediati dalla comune adesione ai modi del Ripanda (che in Marcantonio si risolse in un momentaneo avvicinamento) sono stati evidenziati nella scheda 38.

80. M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

81. K.T. Parker, II, 1956, pp. 357-360, n. 668 (lo studioso scorgeva nel fol. 15v. una citazione dalla *Scuola di Atene* di Raffaello).

82. P.P. Bober, 1957, pp. 11-15 (rimane ancora valida la cronologia proposta dalla studiosa che per il London I, sicuramente anteriore al London II, accetta come termine *ante quem* l'anno 1535 che compare su di un'iscrizione apposta al codice, mentre non è condivisibile la retrodatazione suggerita da M.V. Brugnoli, 1983, pp. 81-93).

83. M.M. Licht, 1970, pp. 379-380. Occorre ricordare che in questo saggio non ci si è voluti soffermare sulla tipologia dei diversi libri di disegni citati nel testo: per una discussione al riguardo si rimanda all'interessante contributo di A. Nesselrath, 1986, pp. 89-147, con particolare riferimento alle pagg. 126 (per il libro dell'Ashmolean Museum) e 144 (per i libri dell'Aspertini); si confronti anche l'opera di G. Schweikhart, 1986, pp. 3-20. La terminologia adottata per designarli è dunque quella corrente.

contorno nervoso delinei figure che, ancora nel 1516, denotano elementi di cultura settentrionale (ferrarese-bolognese) e centrale (Leonardo, Pinturicchio e Filippino Lippi). Probabilmente ad un'iniziale formazione avvenuta ai tempi dell'esordio del Costa a Bologna e dei riflessi nell'arte locale della cultura pittorica ferrarese, in particolare di Ercole dei Roberti, Jacopo sovrappose successive acquisizioni culturali, senza radicalmente mutarla.[84] La multiforme varietà delle sue esperienze è forse dovuta ad una condizione esistenziale dell'artista che si definisce «pelegrino»:[85] in ogni caso, ancora nel 1516, Jacopo non s'è aperto ai grandi fatti dell'arte moderna, probabilmente a causa di una sua perifericità rispetto ai più importanti centri artistici o per i residui legami con una tradizione culturale definitivamente sorpassata.

La destinazione di questo libretto è assai problematica: l'uso della pergamena rende credibile un'ipotesi collezionistica; tuttavia, c'è anche la possibilità che si tratti in uno strumento di bottega, destinato ad orafi, autori di *niello-prints* o di maioliche *istoriate* (è nota la singolare fortuna incontrata dal taccuino proprio in quest'ultimo ambito).[86] In tal caso la sua arretratezza culturale risulterebbe in parte motivata anche dal fatto che in stampe a niello ed in maioliche *istoriate* accanto a modelli più aggiornati si protrassero a lungo motivi di estrazione tardo-quattrocentesca. La vicinanza stilistica di alcune stampe a niello raffiguranti *Teste con copricapi fantastici* (nn. 101-102) con un foglio del libretto conferma una relazione diretta con la produzione dei *niello-prints* e ne giustifica la presenza in mostra. Vicino al taccuino del Louvre ascritto a Peregrino da Cesena a causa di una probabile funzione culturale analoga, il libretto di Lille si colloca cronologicamente in una fase di declino delle stampe a niello, la cui vitalità artistica dovette esaurirsi in concomitanza con quella dei nielli veri e propri, cioè entro il secondo decennio del secolo, come asseriva il Cellini.[87] I disegni esposti provenienti dalla Farnesina (n. 96) e dal Louvre (nn. 94-95) costituiscono alcuni dei fogli che possono essere raccolti intorno a Jacopo da Bologna. Il *corpus*, così come si è venuto configurando allo stato attuale delle conoscenze, comprende anche disegni non privi talora di alcune differenze stilistiche (spesso determinate dal formato delle figure rappresentate) e tuttavia riconducibili ugualmente se non al nome di Jacopo, quanto meno al suo ambito. Diversi studi di teste singole, appaiate o multiple sono conservate al Louvre,[88] al Rijksmuseum,[89] a Brera,[90] al Museo Boymans-van Beuningen e al Kupferstichkabinett di Berlino (in queste due ultime collezioni sono presenti al *verso* due raffigurazioni dell'*Ercole ed Anteo* (fig. 12), che costituisce anche il soggetto del disegno conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, appartenente allo stesso gruppo).[91] Ancora a Berlino si trova un foglio raffigurante al *recto* una *Predica* e al *verso Studi di cavalli*,[92] mentre a Rotterdam è presente un disegno con *S. Giovanni Evangelista* al *recto* e *S. Luca* al *verso* (fig. 13).[93] Al British Museum si conserva inoltre una *?Disputa*[94] non priva di contatti con gli altri fogli men-

84. È noto come uno dei fogli del taccuino derivi da due affreschi già nel palazzo di Pandolfo Petrucci a Siena: il *Riscatto dei prigionieri* (ora alla Pinacoteca Nazionale di Siena) attribuito a Genga ed eseguito forse su disegno del Signorelli e il *Coriolano, Volumnia e Veturia* (oggi alla National Gallery di Londra), ascritto a Signorelli-Genga (si veda G. Borghini, 1981, p. 49, nota 104). Per una retrodatazione del taccuino rispetto al 1516 si veda la scheda 93 a cura di S. Ebert-Schifferer.

85. Per la lettura dell'iscrizione presente sul taccuino si veda la scheda 93 di S. Ebert-Schifferer. Ritengo che la parola «pelegrino» possa significare sia una momentanea condizione di Jacopo legata ad un pellegrinaggio (per esempio, verso luoghi sacri), sia una condizione esistenziale che lo avrebbe portato a viaggiare in continuazione. Questa seconda versione risulta accreditata dall'interpretazione della parte finale dell'iscrizione nei seguenti termini: «... pelegrino dalanno in felice adolescentia...».

86. M. Faietti, in F. Zurli-A.M. Iannucci, 1982, pp. 65-66.

87. A.M. Hind, 1936, p. 20.

88. Oltre ai fogli esposti (nn. 94-95), facenti parte di una serie corrispondente ai nn. di inventario 2642-2649, al Louvre esiste un disegno (inv. 6780, r. e v.) raffigurante due teste, di cui devo la conoscenza alla cortese segnalazione di S. Ebert-Schifferer. L'intero *corpus* di fogli ascrivibili a mio parere a Jacopo da Bologna è stato analizzato dalla scrivente in un contributo in corso di pubblicazione (1987).

89. Due fogli recanti ciascuno una coppia di teste con copricapi fantastici, pubblicati come opera di J. Ripanda da J. Scholz, 1969, pp. 36-38.

90. Rimangono alcune riserve circa l'identità di mano di questo foglio con gli altri, anche se l'affinità al gruppo è palese: esso è stato pubblicato da P.C. Marani, in D. Pescarmona, 1986, p. 40, n. 5, come opera di un artista attivo in Italia settentrionale nel primo quarto del XVI secolo.

91. I due disegni di Rotterdam e di Berlino presentano rispettivamente i seguenti numeri di inventario: 1,33 r. e v. e KdZ 4252 r. e v.; il foglio di Bologna inv. 1708 è stato pubblicato da chi scrive (1985, pp. 219-221, n. 1), come anonimo bolognese degli inizi del sec. XVI, in una fase iniziale della ricerca che ha condotto alla individuazione di un *corpus* di disegni di Jacopo da Bologna.

Fig. 10. Maestro di Oxford, *Codex Ripanda* (fol. 38v.), Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 11. Maestro di Oxford, *Codex Ripanda* (fol. 41r.), Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 12. Jacopo da Bologna, *Ercole ed Anteo*, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Fig. 13. Jacopo da Bologna, *S. Giovanni Evangelista* (r.), *S. Luca* (v.), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

zionati, cui va aggiunto nella stessa collezione un disegno con *Tritoni e mostri marini* cui è associato al *verso* un *Trionfo* ed un foglio raffigurante il *Massacro degli Innocenti* (r.) ed un *Monaco seduto ed un ?Apostolo in piedi* (v.) agli Uffizi.[95] All'interno di questo nucleo un posto particolare è occupato dalle due *Teste con copricapi fantastici* di collezione Janos Scholz, sicuramente il disegno più indipendente dagli altri per lo stile autonomo, tanto è vero che per esso è stato avanzato (e non senza fondamento) il nome di Jacopo Francia.[96]

Primi influssi di Marcantonio (e di Raffaello) sui bolognesi: limiti dell'aggiornamento culturale di J. Francia

Con il libretto di Lille abbiamo oltrepassato i limiti temporali imposti alla rassegna ed è bene ora tornare un poco indietro, al 1510-11, epoca di esecuzione da parte di Marcantonio della *Lucrezia* (n. 41), che conclude emblematicamente l'esposizione.[97] Nella scheda relativa si è ampiamente discusso il rapporto con il disegno dell'Urbinate presente in mostra (n. 98) ed il fatto che, pur non essendo la prima stampa incisa da Raffaello (la *Didone*, B. 187, è sicuramente precedente), tuttavia essa segnò l'inizio di un rapporto di lavoro tra i due. Qui interessa solo sottolineare come la *Lucrezia* riveli compiutamente il passaggio, sotto il profilo stilistico, dall'iniziale cultura di estrazione bolognese corroborata dalle esperienze venete e fiorentine al pieno classicismo di Raffaello, così come si era configurato all'epoca della Stanza della Segnatura.

Se questo è il punto di arrivo di Marcantonio intorno al 1510-11, vediamo cosa succede agli altri bolognesi di cui via via ci si è occupati, in questi stessi anni. Va detto che questo discorso è indirizzato in particolare a Jacopo Francia, poiché il padre, Francesco, e Lorenzo Costa non sono stati intenzionalmente considerati a partire dal 1505 circa (il *Giudizio di Paride*, n. 67) e dal 1505-1506 (studio preparatorio per la *Disputa di S. Cecilia di fronte al prefetto Almachio*, n. 71).

Fino a tutta la prima metà del primo decennio del Cinquecento, infatti, si può dire che il linguaggio di entrambi gli artisti registrasse una continua evoluzione, sottolineata dall'aggiornamento personalissimo compiuto da Lorenzo sulla cultura fiorentina e dall'elaborazione di uno stile protoclassico, in parallelo con il Perugino, da parte di Francesco.[98] Dall'inizio del 1507 circa il Costa sarà attivo a Mantova;[99] la sua scomparsa dalla scena artistica bolognese in concomitanza con la prima cacciata dei Bentivoglio dalla città (11 novembre 1506) segna davvero la fine di un'epoca. Niente dei nuovi tempi sembra trapelare nella serena arte del Francia, che, dopo aver recepito nelle pareti dell'Oratorio di S. Cecilia con lo *Sposalizio della Santa* (1505-06) i primi riflessi di Raffael-

92. Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 4251 r. e v.

93. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. 384 r. e v.

94. Londra, British Museum, rispettivamente inv. 1887-7-22-35 e inv. 1936-10-10-13 r. e v.

95. Pubblicato in A. Petrioli Tofani, 1987, p. 537, n. 1291E, con l'attribuzione tradizionale ad Ercole Grandi.

96. K. Oberhuber, in K. Oberhuber-D. Walker, 1973, pp. 54-55, n. 45. Si veda la nota 105 a proposito della possibilità di istituire un primo *corpus* di disegni di Jacopo Francia.

97. La presenza di una stampa esorbitante dai limiti cronologici adottati per questa rassegna è motivata dal disegno autografo di Marcantonio ad essa connesso: si vedano al riguardo le schede 43 e 58.

98. L'adesione di L. Costa al Perugino è soprattutto verificabile nelle opere dipinte (più che nei disegni) e nelle miniature: si veda al riguardo P. Tosetti Grandi, 1985, pp. 339 ss.

99. C.M. Brown, 1968, pp. 301-324, per precisazioni cronologiche riguardanti la decorazione dell'Oratorio di S. Cecialia, ultima impresa bentivolesca prima della cacciata dei Bentivoglio (11 novembre 1506). Il Costa, comunque, già in precedenza era in contatto di lavoro coi Gonzaga (si veda P. Tosetti Grandi, 1984, pp. 211-219).

lo,[100] prosegue la sua imperturbabile vena artistica non registrando novità di rilievo, fino alla sua morte (1517).[101] È a questo punto che Marcantonio deciderà di andare a Venezia (1507-1508), forse perché intuiva che la vitalità artistica del suo maestro stava esaurendosi, assieme al potenziale di modernità in essa dapprima contenuto. Più o meno nello stesso momento anche l'Aspertini se ne andò a Lucca,[102] tanto che si potrebbe concludere che la cacciata dei Bentivoglio costituì una piccola diaspora degli artisti locali, così come lo sarà per Roma, ma ad un diverso livello, il Sacco. Sulla complessità delle esperienze aspertiniane si è già detto in precedenza; alla fine del primo decennio giunge a piena maturazione il linguaggio stilistico presente nel Wolfegg Codex (n. 81), mentre nel corso del secondo si intensificano le relazioni con l'arte di D. Campagnola, in particolare (n. 82). Ma il percorso di Amico sarà sempre più autonomo d'ora in avanti, sia nel contesto degli altri artisti bolognesi, che rispetto a Marcantonio.

Come il Costa ed il Francia anche Nicoletto da Modena non è stato preso in considerazione oltre il 1507 circa, anno in cui risulta documentato a Roma, poiché le sue esperienze in quella città si rivelano assai limitate rispetto al registro dei nuovi tempi.

Di fatto l'unico bolognese che sembra ora seguire Marcantonio nella sua esperienza romana è Jacopo Francia, suo antico compagno nella bottega del padre. Infatti, la *Lucrezia* (n. 85) già nel 1511 riflette la conoscenza della stampa omonima del Raimondi (n. 41). È evidente il tentativo di aggiornamento di Jacopo, cui corrisponde, tuttavia, nei risultati un compromesso stilistico, come osservo nella scheda relativa. Infatti, la *Lucrezia* non è ancora distante dal nudo raimondiano della *Grammatica* (n. 30), risalente ancora al viaggio veneziano, nonché ai nudi elaborati dal padre all'epoca del *Giudizio di Paride* (n. 67). In altri termini a queste date l'ideale di bellezza femminile di Jacopo sta a mezza strada tra il protoclassicismo raggiunto da Francesco verso la metà del primo decennio e le novità romane di Marcantonio.

Non ci sono testimonianze documentarie che possano comprovare un viaggio di Jacopo a Roma in questo periodo, ma un soggiorno romano è già stato ipotizzato da chi in particolare si è occupato della sua grafica, come Passavant, Hind, Petrucci e Sheehan. Infatti le opere pittoriche rivelano solo a partire dal 1515 circa una certa monumentalità di stampo raffaellesco, del resto spiegabile con la presenza di dipinti dell'Urbinate a Bologna, primo fra tutti la *S. Cecilia*.[103] Tuttavia, la cultura antiquaria espressa in incisioni precedenti, come la *Ninfa di una fontana o divinità marina* (n. 86), più o meno coeva alla *Lucrezia*, induce a ritenere che già intorno al 1511-12 il Francia possa essere venuto a diretto contatto, forse per la seconda volta, con le antichità romane e con l'arte di Raffaello di quegli stessi anni.[104] Rafforza questa ipotesi l'ascrizione che ho avanzato a favore del Francia dell'*Apollo Belvedere* conser-

100. D. Scaglietti, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, 1967, pp. 133-146.

101. Un esame complessivo sulla produzione pittorica del Francia è stato di recente tracciato da S. Stagni, in V. Fortunati Pietrantonio, I 1986, pp. 1-9.

102. Sull'attività di Aspertini a Lucca: M. Tazartes, 1982, pp. 29-48.

103. Anche in stampe realizzate a partire dalla seconda metà del secondo decennio si evidenziano influssi di cultura romana, come ha sottolineato J.L. Sheehan, 1973, p. 493 e p. 500, n. 182: oltre ai *Santi Patroni di Bologna*, (H.V, 233,9), influenzata dalla *S. Cecilia*, si ricordano *Cupido e Psyche* (H.V, 233,10), la cui attribuzione al Francia è soltanto ipotizzabile, basata su di un disegno all'Albertina, forse copiato da uno studio preparatorio per l'affresco di Raffaello nella Loggia di Psyche (Hind ricordava anche un altro disegno della Biblioteca Reale di Torino, come probabile originale per la stampa di Jacopo, mentre K. Oberhuber, in Roma 1986, pp. 189-207, li ritiene entrambi copia da un originale raffaellesco) ed infine i due pannelli ornamentali (H.V, 235, nn. 18-19), facenti parte di una serie di venti dovuta ad Agostino Veneziano, nonché *Cristo in casa di Simone* (H.V, 234, 13) datata 1530 e copiata da Marcantonio (queste ultime opere potrebbero essere state eseguite all'epoca del probabile viaggio verso il Nord di Agostino, dopo il Sacco di Roma, quando anche lo stesso Raimondi tornò a Bologna).

104. J.L. Sheehan (1973, p. 498, n. 181 e p. 492) individua in incisioni successive alla *Lucrezia*, come la *Carità* (V, 230-231,2) e la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* (H.V. 232-233,8) la conoscenza di opere di Raffaello intorno al 1509-1512 (*Madonna di Foligno; Stanza della Segnatura; Sibille* in S. Maria della Pace): questo fatto la induce a posticipare al biennio 1512-1514 la data del probabile viaggio a Roma.

vato a Berlino e che sembra presupporre una visione diretta della statua (n. 88). Lo studio si inserisce infatti senza difficoltà all'interno di un *corpus* di disegni autografi di Jacopo ricostruibili grazie all'individuazione in un foglio conservato al Louvre di un disegno preparatorio per un dipinto conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna.[105]

Dunque, Jacopo avrebbe seguito per qualche tempo Marcantonio a Roma, sviluppando in quella città quella passione antiquaria che doveva condividere con il nostro sin dalle prime esperienze (e che forse lo aveva condotto una prima volta nell'Urbe intorno al 1506 assieme al Raimondi). Varcato il primo decennio del secolo sono proprio le incisioni (prima ancora che i dipinti) a costituire un terreno di indagine privilegiato per la verifica di quel compromesso stilistico tra la formazione franciana di Jacopo (in lui indubbiamente assai più cogente che non in Marcantonio data la contiguità di lavoro con il padre) e le novità raffaellesche.

Un interessante disegno (n. 89), finora sfuggito alla critica e d'altro canto debordante dai limiti temporali della rassegna, è stato scelto con l'intento di documentare una prima nascita della leggenda sulla morte di Francesco Francia.[106] Infatti, è parso assai significativo che proprio in un foglio con ogni verosimiglianza autografo del figlio, venisse apposta in epoca coeva alla datazione riferita nella scritta, una notizia erronea rispetto alla data di morte del Raibolini, qui fissata al 1533, ma che sappiamo essere avvenuta nel 1517. Si era creata dunque a Bologna una leggenda sulla morte del Francia ancora prima che il Vasari individuasse nell'arrivo della *S. Cecilia* di Raffaello la causa, allorché a suo dire il vecchio artista venne sopraffatto dalla superiorità del più giovane? E per quali motivi? Al Malvasia, tanto impegnato a produrre testimonianze che posticipassero la morte del concittadino, questo disegno era sfuggito, forse perché probabilmente già lontano da Bologna (nel Settecento apparteneva al lucchese Tommaso Bernardi presso cui lo descrive il Lanzi)[107] e non v'è dubbio che se lo avesse conosciuto se ne sarebbe servito come prova decisiva.

Gli interrogativi che esso pone non possono, almeno per il momento, essere sciolti, tuttavia piace concludere una rassegna che, seguendo le vicende formative ed il primo raggiungimento di una maturità del Raimondi, fa luce sulle caratteristiche, i limiti e la portata della cultura umanistica bolognese a cavallo tra il Quattrocento ed il Cinquecento, con una testimonianza del pervicace attaccamento di una tradizione locale a colui che segnò veramente il passaggio tra una maniera quattrocentesca ed una più moderna (tra la *seconda* e la *terza maniera*, come ancora il Vasari ci ricorda). I tempi naturalmente lo travolsero ed al suo allievo forse più recettivo dei nuovi tempi non restò che cercare altrove quel compimento di un linguaggio protoclassico e «all'antica» che Bologna gli aveva così tenacemente radicato come principio essenziale della sua arte.

105. Si veda al riguardo la scheda 89. Si ringrazia N. Roio per aver individuato la connessione del disegno con il dipinto. Accanto ai disegni esposti in mostra ed ai due fogli a lui ascritti a Princeton e ad Oxford (nota 6), si possono annoverare tra le opere di Jacopo anche la *Cleopatra* degli Uffizi (1795F) pubblicata da N. Roio (in V. Fortunati Pietrantonio, I, 1986, p. 33) e forse due disegni raffiguranti un *Satiro ed una Ninfa* e *Due putti* conservati in collezione privata a Rochester (U.S.A.) e segnalatimi, con tale probabile attribuzione, da K. Oberhuber. Non è invece a mio parere proponibile l'ascrizione al bolognese di un foglio con scena «all'antica» (attribuito talora anche a F. Francia) che nell'Archivio fotografico della Biblioteca Hertziana è ricordato a New York, Paul Drey Gallery. Perplessità sussistono per un disegno in collezione J. Scholz raffigurante la *Vergine e S. Anna (Drawings from Bologna...*, 1957, n. 61), mentre assai interessanti risultano i due fogli conservati al British Museum, con *Cristo che prende congedo dalla Madre* (inv. 1911-10-18-3) e il *Compianto della Vergine* (inv. 1860-6-16-47). Per altri disegni presenti in musei ed attribuiti al Francia si confrontino: J. Byam Shaw, 1976, p. 232, n. 865 (per i *Due Santi* conservati ad Oxford, Christ Church) e A.E. Popham-J. Wilde, 1949, pp. 231-2, n. 328 (per una *Resurrezione* frammentaria).

106. Il disegno è citato anche da C. Dempsey, in J. Beck, 1986, p. 70, nota 59, che lo ricorda in relazione alla data di morte pubblicata da Lanzi (7 aprile 1533), ignorandone l'esistenza.

107. L. Lanzi, ed. 1968-74, III, 1974, pp. 15-16.

Nuove acquisizioni sulla personalità artistica di Jacopo Ripanda

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

Fu soltanto all'inizio del Seicento, dopo che Giulio Mancini ebbe richiamato l'attenzione sul nostro, non menzionato dal Vasari, che Jacobus de Bononia s'impose col cognome oggi comunemente usato di Ripanda. Le esigue fonti e gli scarsi contributi critici che in seguito C.C. Malvasia, A. Bertolotti e pochi altri apportarono, vennero riassunti per la prima volta nel 1920 da Giuseppe Fiocco in un saggio dedicato a questo personaggio il cui percorso artistico rimane piuttosto vago.[1] I punti di riferimento per la ricostruzione dell'*opus* furono un quaderno di disegni a Lille firmato «Jac° pictor de bollogna» nel 1516 (n. 93) e un ciclo di affreschi in parte conservato nel Palazzo dei Conservatori a Roma, il cui autore fu, secondo una fonte contemporanea, «Jacobus Rimpata».[2]

Una serie considerevole di studi specifici ha fino ad oggi cercato di giustificare od interpretare in modo plausibile la divergenza stilistica tra queste due opere basilari, dando luogo a varie attribuzioni. Nuovo materiale documentario, venuto alla luce soprattutto negli ultimi anni, una ricostruzione iconografica approfondita, associata ad un'analisi stilistica del ciclo capitolino, così come la riproposizione di documenti su Ripanda già pubblicati più di un secolo fa, comportarono la necessità di riassumere tutti gli elementi cronologici conosciuti e di intraprendere una revisione delle molteplici attribuzioni.[3]

Indipendentemente, Konrad Oberhuber attribuì al Ripanda, a nostro avviso a pieno titolo, un gruppo di disegni contesi per decenni fra Ripanda e Baldassarre Peruzzi (nn. 90-92), in base al loro stretto legame stilistico con gli affreschi romani.[4] L'incompatibilità sempre più ovvia dello stile disegnativo del taccuino di Lille (n. 93) con quello dei disegni del cosiddetto gruppo Frizzoni-Wickhoff (nn. 90-92)[5] strettamente connessi agli affreschi capitolini, per ora restituiti a Ripanda, indusse Marzia Faietti e Konrad Oberhuber a differenziare lo «Jacopo de bollogna» dei fogli di Lille da Jacopo Ripanda. Questa distinzione ha consentito di individuare nel presente catalogo due diversi gruppi di disegni, uno dei quali assegnato ad un «maestro di Lille», *alias* Jacopo di Bologna, sul quale tuttavia ancora molto andrà chiarito sulla base del *corpus* assegnatogli in questa occasione. I due autori proposero inoltre di prendere in considerazione una terza personalità artistica che collaborò col Ripanda negli affreschi in Campidoglio e nell'Episcopio di Ostia, autore inoltre del cosiddetto «Libro di disegni del Ripanda» nell'Ashmolean Museum di Oxford e per questo motivo da loro denominato «Maestro di Oxford». Contribuirono con ciò ad arricchire le nostre scarse conoscenze sulla bottega romana del Ripanda.[6]

Può sembrare strano che la critica si sia occupata con tanta *verve* di un artista i cui pochi affreschi ancora conservati non lo collocano certamente fra i grandi del suo tempo. I suoi contemporanei erano di tutt'altro avviso. Per esempio già nel 1506 Raffaele Maffei (Il Volaterrano) riferisce: «Floret item nunc Romae Iacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas ommes ordine delineavit, magna ommium admiratio-

1. G. Mancini, 1956/57, I, p. 184; C.C. Malvasia, 1969 (1686), pp. 11 s.; A. Bertolotti, 1885, ristampa 1962, pp. 35 s.; G. Fiocco, 1920, pp. 27-48.

2. Lille, Musée des Beaux-Arts Inv. Pluchart 379-392 (vedi H. Pluchart, 1889, p. 84 ss.); comunicazione di un ambasciatore veneziano del 1505, pubbl. in E. Müntz, 1885, p. 9 s.

3. Riassunto di P. Venturoli pp. 432-439; integrato da S. Ebert-Schifferer, cap. V, pp. 178 ss.

4. K. Oberhuber, 1984, p. 341; n. 14.

5. A questo gruppo appartengono i fogli conservati al Louvre Inv. 5610 e 8257, al British Museum Inv. 1933-11-13-1 e agli Uffizi Inv. 8946 S.

6. M. Faietti-K. Oberhuber in corso di stampa, sull'album di Oxford: K.V. Parker, 1956, n. 668; J.G. Rushton, 1976, n. XVI; H. Macandrew, 1980, p. 282; su Ostia: G. Borghini, 1981, pp. 79-93.

ne, mognoque periculo circum machinis scandendo».[7] La ricerca dettagliata degli ultimi anni conferma quanto queste poche frasi colgano l'importanza ed il significato di Ripanda a quell'epoca: l'artista si rivela sempre più come una delle figure chiave della cultura umanistico-antiquaria romana prima di Raffaello. Notizie sulla sua biografia e la sua opera contribuiscono ad ampliare le nostre conoscenze sulle relazioni esistenti tra committenti, umanisti ed artisti e sul rapporto tra l'iconografia e forse anche la committenza dei cicli di affreschi romani con un preciso ambiente culturale individuabile nella Roma del primissimo Cinquecento, un'epoca quindi che venne poi oscurata per lungo tempo dagli splendori di Raffaello, ma che ne ha preparato il terreno. Accanto all'Umbria con Perugino e Pinturicchio è quindi Bologna che con Amico Aspertini, Jacopo Ripanda e da ultimo Marcantonio Raimondi ha dato un'impronta decisiva all'ambiente artistico-antiquario di Roma.

Il periodo giovanile bolognese di Ripanda rimane però ancora completamente oscuro. Recente è l'ipotesi che Ripanda si recasse a bottega presso Francesco Francia, come i più giovani Aspertini e Raimondi, ma essa è basata su considerazioni di tipo biografico.[8] Per Malvasia, l'unico a menzionare il periodo di formazione di Jacopo, l'artista era un allievo di Filippino Lippi, ipotesi che derivò dalla sua fama di appassionato dell'antico.[9] Si possono invece considerare certe le seguenti tappe della vita dell'artista. Nel 1485 si presentò un «magister Jacobus de Bononia» all'opera del Duomo di Orvieto che si offrì di restaurare i mosaici della facciata della cattedrale. Questo artista diventò in seguito cittadino di Orvieto e su basi documentarie si può affermare che vi rimase a lavorare fino al 1495, con interruzioni negli ultimi anni a causa di contratti stipulati a Roma. Nel 1493 viene infatti pagato per la collaborazione nella decorazione pittorica dell'appartamento Borgia in Vaticano, mentre in quel periodo nessun pagamento viene effettuato in suo favore ad Orvieto. Dai numerosi atti orvietani ancora conservati si può ricostruire quanto segue: un pittore, che già nel 1485 porta il titolo di maestro e che come tale acquisisce diritto di cittadinanza prima del 1489,[10] – ammettendo che un ventenne possa essere «maestro» – può esser nato al più tardi attorno al 1465. Se supponiamo inoltre, in mancanza di fonti che attestino il contrario, che egli sia passato direttamente dalla sua città natale, Bologna, ad Orvieto (forse originariamente con l'intenzione di proseguire subito per Roma), il periodo della sua formazione presso la bottega di Francesco Francia potrebbe collocarsi tra il 1477 e il 1485. Qui avrebbe fatto esperienza essenzialmente come orafo e niellatore, poiché il Francia stesso si dedicò con maggiore impegno alla pittura solo verso il 1490. Ciò spiegherebbe l'accuratezza dello stile grafico di Ripanda, la sua precisione da incisore nel tratteggio incrociato che resero i suoi fogli così adatti a trarne stampe. La notizia che Ripanda lavorò come intagliatore di legno, viene riportata solo nel XVIII secolo, da Mar-

7. R. Maffei (Il Volaterrano), 1559 (1506), XXI, p. 493.

8. G. Fiocco, 1920, p. 27.

9. C.C. Malvasia, 1686, p. 12.

10. I documenti orvietani furono pubblicati in: *Racimolature* 1876, pp. 3-19 e da L. Fumi, 1891, pp. 397 ss. Cfr. *Racimolature* 1876, p. 8 e L. Fumi, 1891, p. 145, doc. n. CLVIII: un'attestazione del contratto del 1.9.1489 in cui Ripanda viene denominato «Mastro Jaco de Bolongnia Cittadino e abitante in Orvieto». Pagamento a Roma nel 1493: F. Müntz, 1898, p. 181.

cello Oretti, e oggi non siamo più a conoscenza delle fonti su cui si basava.[11]

Durante il periodo di apprendistato a Bologna presso l'ancor giovane Francesco Francia, Jacopo avrebbe assistito alla splendida produzione artistica bolognese del periodo bentivolesco, avrebbe potuto seguire i lavori di Ercole de' Roberti nella Cappella Garganelli in S. Pietro, e sin dall'infanzia avrebbero dovuto essergli familiari le vetrate, le pale d'altare e gli affreschi di Francesco del Cossa.[12] Ciò che crediamo di conoscere oggi della sua opera (la produzione romana a partire dal 1506 ca.) non fa riferimento per nulla o quasi a tale formazione. Negli affreschi romani di S. Onofrio, di S. Pietro in Montorio e del Palazzo dei Conservatori notiamo soprattutto l'influenza della scuola umbro-pinturicchiesca, che risale, come ci dimostrano anche i documenti di Orvieto, al soggiorno in quest'ultima città. Da essi apprendiamo infatti che Ripanda nel 1489 conosce personalmente il Perugino che va a prendere, per condurlo al cantiere orvietano, a Castel della Pieve, e che funge da testimone nel contratto di quest'ultimo con l'Opera del Duomo per la decorazione (mai realizzata) della Cappella Nuova. Nel 1490 Antonio Massaro, detto «Il Pastura», viene menzionato per la prima volta tra i collaboratori di Ripanda. Nello stesso anno è documentato un viaggio del nostro a Roma per acquistare materiale necessario alle dorature per lavori che stava eseguendo nel Duomo di Orvieto. Tutti è tre – Pinturicchio, Ripanda e Pastura – tra il 1493 e il 1499 fanno ripetutamente e a turno la spola tra il Palazzo Vaticano e il Duomo di Orvieto. Ripanda lavora per l'ultima volta ad Orvieto nel 1495.[13]

Nell'ambito della cerchia di artisti pinturicchieschi Ripanda collabora, a Roma nell'ultimo decennio del Quattrocento, allo sviluppo della pittura «all'antica». Nel 1496 giunse a Roma Amico Aspertini. Molto probabilmente egli prese contatto con il suo concittadino, già stabilitosi in questa città, e cominciò forse da quel momento, in compagnia di quell'appassionato indagatore dell'antico, a studiare sistematicamente le vestigia dell'arte classica.[14] A tale proposito Mancini afferma che copiò assiduamente le pitture della Domus Aurea;[15] inoltre sappiamo già da Raffaele Maffei che Ripanda acquisì la propria fama con il primo rilievo completo di tutte le storie della colonna Traiana. I numerosi riferimenti compositivi e formali ai rilievi della colonna negli affreschi capitolini,[16] così come una serie di disegni nella Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma (che rappresenta un tardo riflesso di questa temeraria impresa[17]), confermano queste notizie. La produzione pittorica di Jacopo oggi a noi nota riflette quindi l'esperienza fatta nella bottega di Pinturicchio e quella derivata dallo studio dei classici. Difficile è quindi individuare chi fosse il maestro di Ripanda prima del 1485: di quel periodo rimangono solo pochi disegni, qui presentati in parte, il cui stile consente di ipotizzare un periodo di apprendistato presso Francesco Francia.

11. M. Oretti, Ms. B. 12 E., vol. I, 115, cit. da G. Fiocco, 1920, pp. 28 s. Cfr. anche A.M. Hind, 1948, V, II, p. 250.

12. Per una panoramica della produzione artistica del tempo con dettagliata bibliografia vedi: Bologna 1985a.

13. L. Fumi, 1891, p. 397, doc. n. XCIX: Ripanda venne mandato a Castel della Pieve a prendere Perugino. Ibid. doc. n. C: Contratto del 29/30 dicembre 1489 con Perugino per la decorazione della Cappella Nuova; testimone è fra gli altri «Jacopo Laurentii de Bononia pictor». Perugino s'impegna a cominciare il lavoro nell'aprile 1490. In un contratto del 23 o del 28 giugno 1490 con «Jacobo laurentij de bononia» Antonio da Viterbo viene definito «salariatus dicti magistri Jacobi»: L. Fumi a.a.O., p. 301, doc. CLIX e *Racimolature* 1876, p. 10. Nello stesso contratto si dice: «Item promisit dictus magister Jacobus ire romam pro auro expediente predictis laborerijs». Pagamenti nel 1490-1495 al Pinturicchio, al Pastura e a Jacopo: Fumi, a.a.O., pp. 400 ss.; ibid., p. 404, doc. n. CXL: pagamento del 28 febbraio 1495 a Ripanda per nove giorni di lavoro nella Cappella del Corporale.

14. Sulla permanenza romana di Aspertini vedere i documenti in P. Venturoli, 1969, p. 431 n. 70.

15. G. Mancini, 1956/57, p. 24.

16. Cfr. le analisi di S. Ebert-Schifferer, 1986, cap. IV, pp. 123 ss.

17. Sul codice della BIASA vedere inoltre M. Faietti-K. Oberhuber, 1987, n. 28.

Fig. 1. *Sala delle guerre puniche*, Roma, Palazzo dei Conservatori.

Nel 1503, anno della morte di Alessandro VI, Ripanda aveva già terminato la prima metà del ciclo capitolino di affreschi, più esattamente i due ambienti di rappresentanza che davano sul prospetto principale e che oggi hanno subito modificazioni. Questa datazione deriva dall'indicazione di una fonte più tarda secondo la quale questi affreschi sarebbero stati legati allo stemma di papa Borgia. Le parti del ciclo ancora oggi visibili, la «Sala delle guerre puniche» (fig. 1) e la «Sala della Lupa» (fig. 2) vennero affrescate rispettivamente nel 1507/08 e nel 1509/10.[18] Nella prima sala sono rappresentate quattro fasi della prima guerra punica: *Annibale in Italia* (fig. 3), *Trattative di pace di Lutazio Catulo, Trionfo di Roma sulla Sicilia* (fig. 4) e *Battaglia navale*, che celebra l'ascesa di Roma a potenza navale. Nella «Sala della Lupa» è ancora conservato un affresco con avvenimenti della guerra gallo-greca (188 a.C.) riguardanti la *Sconfitta dei Tolostobogi nell'Olimpo* ed una parete affrescata con la fine trionfale della guerra macedone, il *Trionfo di Emilio Paolo* (167 a.C), la prima conquista romana di terraferma fuori dall'Italia.

Non ci risultano quindi opere certamente attribuibili al Ripanda anteriori al 1507 e questo ci crea delle ulteriori difficoltà nella ricostruzione del suo percorso artistico. Tuttavia i riferimenti cronologici che ci aiutano a datare gli affreschi capitolini fanno pensare ad una interruzione del progetto tra la seconda e la terza sala del Palazzo dei Conservatori (anche da un documento del 1505 si deduce che Ripanda affrescò solo le prime due sale[19]) interruzione che dovrebbe essersi verificata

18. Pubblicato in S. Ebert-Schifferer, 1986 doc. XI, ibid. soprattutto n. 217.

19. Comunicazione di un ambasciatore veneziano (vedi nota 2).

Fig. 2. *Sala della Lupa*, Roma, Palazzo dei Conservatori.

tra il 1503 e il 1507. In questo periodo forse l'artista collaborò in modo decisivo alla progettazione e, con la sua bottega, all'esecuzione degli affreschi absidali in S. Onofrio a Roma (1506-1507), così come alla realizzazione, nel 1505, della parete frontale probabilmente progettata dal Peruzzi, della Cappella di S. Antonio in S. Pietro in Montorio (fig. 5). In questi anni eseguì, come riportano le fonti, anche un importante ciclo di affreschi in *grisaille* con scene tratte dalla vita di Traiano per il nuovo palazzo del Cardinale Fazio Santoro.[20] Mentre questo ciclo trova riferimento in una serie di *grisailles* scoperta pochi anni fa nell'Episcopio di Ostia e può essere decisamente accostato ai rilievi della colonna Traiana, di cui Ripanda era senz'altro il miglior conoscitore, già da tempo è

20. Su S. Onofrio e S. Pietro in Montorio: C.L. Frommel, 1978, pp. 208-212 e Faietti-Oberhuber 1978, sul ciclo Santoro vedi V. Farinella 1986, pp. 209-237 con bibliografia precedente.

Fig. 3. Jacopo Ripanda e bottega, *Annibale in Italia*, Roma, Palazzo dei Conservatori, Sala delle guerre puniche.

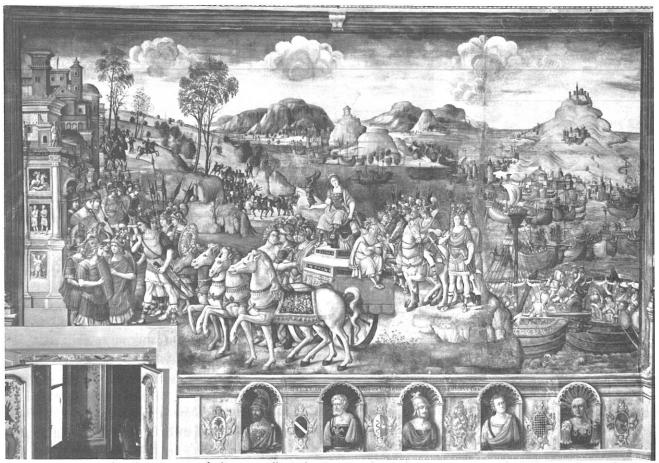



Fig. 4. Jacopo Ripanda e bottega, *Trionfo di Roma sulla Sicilia*, Roma, Palazzo dei Conservatori, Sala delle guerre puniche.

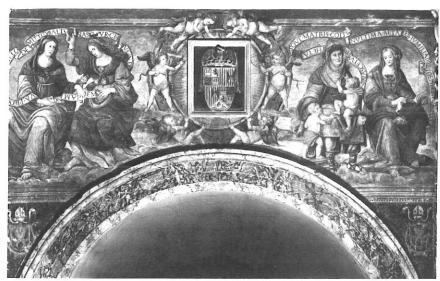



Fig. 5. *Sibille*, Roma, S. Pietro in Montorio, Cappella di S. Antonio, fregio esterno.

stato identificato lo stretto rapporto stilistico fra gli affreschi capitolini e le pitture di S. Onofrio e di S. Pietro in Montorio. Questa relazione è stata chiarita recentemente in quanto Ripanda avrebbe preso parte alla progettazione e, con la sua bottega, alla realizzazione di tutti e tre i progetti.[21]

La fama di antiquario raggiunta da Ripanda nelle cerchie romane di appassionati dell'antico, viene comprovata dal testamento di Andrea Bregno che nomina, nel 1503, Jacopo coerede della famosa collezione archeologica dello scultore.[22] Ripanda può avere conosciuto il Bregno grazie al comune macenate, il Cardinale Raffaele Riario, che deve senz'altro essere annoverato fra i personaggi più importanti dell'ambiente antiquario di Roma intorno al 1500. Si pensi, per esempio, al suo acquisto nel 1496 del *Cupido* di Michelangelo, che gli era stato venduto come opera antica.

Riario, nato nel 1460 e quindi probabilmente quasi coetaneo di Ripanda, fu amico dell'umanista Pomponio Leto, fondatore della cosiddetta «Accademia Romana»[23] nella sua casa sul Quirinale. All'«Accademia» di Leto appartenevano anche il patrizio Marc'Antonio Altieri e l'allievo di Pomponio, Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, che rivestivano entrambi, temporaneamente, all'inizio del XVI secolo, cariche pubbliche nell'ambito del governo cittadino. Molto probabilmente quest'ultimo era stato il committente per gli affreschi del Palazzo dei Conservatori. Il poeta Capodiferro, in uno dei suoi quaderni di lavoro, il Cod. Vat. lat. 3351, ci descrive l'ambiente che frequentava. A questa cerchia apparteneva, fra gli artisti, oltre al Ripanda, anche l'incisore Giovanni Battista Palumba, chiamato dagli amici Dares.[24]

21. Faietti-Oberhuber, 1987.

22. R. Cannatà, 1984, pp. 28 e 33, n. 26.

23. Su Leto e l'Accademia Romana vedi dettagliatamente F. Cruciani 1968, pp. XXI s. con bibliografia.

24. L'affinità stilistica delle incisioni del Palumba con Ripanda è stata rilevata da J. Byam Shaw, 1932, pp. 273-297 e 1933, pp. 9-33 e pp. 168-178, per sciogliere con «Ripanda» il monogramma di questo incisore sconosciuto – questo prima che fosse possibile, grazie al manoscritto di Capodiferro, identificarlo con Giovanni Battista Palumba, vedi A. Campana, 1936, pp. 164 ss. Su Palumba inoltre Hind 1948, pp. 248 ss. e Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, pp. 440 ss.

Si possono dunque individuare a Roma nell'epoca Rovere-Riario tre fenomeni principali, strettamente interdipendenti, legati alla passione antiquaria, ai quali possiamo qui accennare solo brevemente, ma che divennero fondamentali per l'universo tematico di Ripanda: la schiera di artisti raccolta attorno all'attività erudita di collezionismo e di promozione edilizia di Raffaele Riario nel quartiere Parione (vicino all'altrettanto famosa collezione di antichità di Jacopo Galli); il circolo culturale – che si occupava di problemi storico-letterari, ma dove erano ammessi anche gli artisti – dell'Accademia Romana sul Quirinale (là abitava anche Bregno e vi si recò Amico Aspertini); infine il governo comunale romano sul Campidoglio che, a partire dalla donazione delle statue di Sisto IV nel 1471, era interessato soprattutto a legittimarsi politicamente e ad autocelebrarsi ricorrendo all'arte antica o anticheggiante.[25] In questo ambiente Ripanda trovò di che vivere e godette di una certa notorietà fino a che con Giulio II e con l'ascesa di Raffaello ebbe inizio una nuova epoca. Ciò non determina la fine della carriera artistica di Ripanda ma, immediatamente negli anni 1509/10, si delinea una evidente trasformazione stilistica nel Palazzo dei Conservatori, dovuta non tanto a Raffaello quanto a Baldassarre Peruzzi che in questo periodo diede inizio alla decorazione della Farnesina di Agostino Chigi.

Peruzzi, giunto a Roma probabilmente poco prima del 1503, venne considerato un allievo del Ripanda, che finì per superare ed influenzare a sua volta il maestro,[26] fino a quando i disegni «Frizzoni–Wickhoff» ed il progetto decorativo di S. Onofrio e di S. Pietro in Montorio vennero considerati le sue prime opere romane. Ora, dopo che è stato avanzato l'intervento di Ripanda, non citato dal Vasari, come il più probabile per tutte queste imprese, resta da chiarire il primo periodo romano del senese.

Recentemente è stato proposto di riconoscere la mano di Ripanda in uno dei frammenti di *grisailles*, ritenuti resti del basamento dell'«Uccelliera» in Vaticano, realizzata nel 1508/1509 da Peruzzi e da Cesare da Sesto.[27] Questa attribuzione si basa per lo più su analogie tipologiche con i disegni «Frizzoni – Wickhoff» iniziati proprio negli anni in cui Ripanda lavorava alle storie monumentali del Palazzo dei Conservatori. Anche se non siamo certi che Ripanda abbia lavorato a queste *grisailles* con Peruzzi, le attività pittoriche di quest'ultimo non gli sono sfuggite, come dimostra l'ultima sala del Palazzo dei Conservatori. Nel 1510/11, negli affreschi per il soffitto della «Sala della Galatea», Baldassarre presenta alcune soluzioni per una nuova plasticità delle figure, la cui elaborazione trova, verso il 1510, un'eco nelle trasformazioni stilistiche attuate nella «Sala della Lupa» nell'ambito del ciclo capitolino.[28] Poco tempo dopo i due artisti diventano con molta probabilità collaboratori: nel 1511 Raffaele Riario viene nominato vescovo di Ostia e commissiona per la sua nuova sede un ciclo di affreschi a *grisaille* con scene tratte dalla vita di Traiano, ciclo che viene eseguito fino al 1513, risultando una replica, per certi versi, della decorazione di Palazzo Santoro. Secondo il Vasari, ad Ostia lavorano Peruzzi e Cesare da Sesto; esistono

25. Sul programma politico che il Comune romano associò all'esaltazione dell'antichità commissionando affreschi «all'antica», vedere S. Ebert-Schifferer, 1986 cap. III, pp. 102 ss. e IV, pp. 123 ss.

26. C.L. Frommel, 1967/68, pp. 10 s. e 51 s. Sulla svolta stilistica di Peruzzi vedere anche S.J. Freedberg, 1979, p. 106.

27. M. Faietti-K. Oberhuber, 1987, n. 46.

28. S. Ebert-Schifferer, 1986, cap. V.

tuttavia valide ragioni per affermare che Peruzzi, oltre che dei lavori architettonici, fosse soprattutto stato responsabile del progetto decorativo delle pareti e del cartone a spolvero del fregio decorativo, mentre come sembra logico, Ripanda si sarebbe occupato dei progetti per le scene della vita di Traiano. Almeno un collaboratore di Ripanda, appartenente al «team» che lavorava nel Palazzo dei Conservatori, prese poi parte attivamente ai lavori di Ostia; fu probabilmente lo stesso pittore che, fedele collaboratore dai tempi di S. Onofrio, espresse la propria passione per l'antico – senz'altro ereditata dal Ripanda – nel cosiddetto «Libro di disegni del Ripanda» all'Ashmolean Museum e che per questo, come abbiamo già detto, fu denominato «Maestro di Oxford» da Marzia Faietti e Konrad Oberhuber.[29]

Dopo aver portato a termine gli affreschi di Ostia, Jacopo, nel 1513-1516, venne pagato dal Riario per lavori eseguiti nel suo palazzo romano, la Cancelleria, anche in questa occasione insieme al Peruzzi; fino ad oggi non è stato però possibile attribuire al maestro bolognese la decorazione di una sala precisa.[30] È importante notare che tale pagamento costituisce il primo rapporto di committenza documentato del Riario con il Ripanda. Sebbene la presenza dello stemma Riario (accanto a quello del Comune e del Papa) nella «Sala della Lupa» del Palazzo dei Conservatori, decorata attorno al 1509-1510, sottolinei la sua carica pubblica di camerlengo, Jacopo dovette comunque eseguire il primo ciclo degli affreschi capitolini, già ultimati nel 1503, senza la protezione del potente cardinale. In effetti il Riario, caduto politicamente in disgrazia durante il papato di Alessandro VI, si trovava in esilio nel periodo tra il 1499 e 1503, quando probabilmente venne iniziato il ciclo. Tuttavia si può affermare su basi documentarie che nel 1498 l'amico di Ripanda, Bregno, già lavorava per il Palazzo della Cancelleria.[31] Considerando il vivace scambio tra umanisti ed antiquari di quell'epoca, si può dedurre che Ripanda conoscesse Riario da lungo tempo. Il cardinale stesso, profondamente legato all'ambiente antiquario del tardo Quattrocento, rimase fedele committente del bolognese, il cui astro cominciava a calare. Quando nel 1513 l'avvento al soglio pontificale di Leone X offrì lavoro a molti pittori nella corte pontificia, Ripanda ebbe soltanto il compito di dipingere «arme e sgabelli», mentre Comune e Curia commissionarono al Peruzzi – e non al pittore del Palazzo dei Conservatori – il progetto di decorazione per il famoso «Teatro capitolino».[32]

Con l'anno 1516 e con l'ultimo pagamento del Riario a Ripanda si perdono le tracce di quest'ultimo. Forse è quello «Jacobus de Runpare bononiensis» che si fa prestare 100 scudi il 1° ottobre 1516, pur trattandosi di un cognome assai storpiato (come già aveva osservato Fiocco), mentre una pratica che nel 1520 si riferisce a «Ludovicus pictor bononiensis» può a malapena essere riferita a Jacopo. Qualora il lascito effettuato nel 1522 da un «pictor bononiensis» non nominato riguardasse veramente Jacopo, allora Ripanda sarebbe morto a Roma tra il 1516 ed il 1522, all'età di sessant'anni circa.[33]

29. G. Borghini, 1981 e M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

30. E. Bentivoglio, 1982, fasc. 169-174, p. 32.

31. S. Valtieri, 1982, fasc. 169-174, p. 8.

32. G. Fiocco, 1920, p. 30 e Frommel 1967/68, p. 76 e n. 36.

33. A. Bertolotti, 1885, p. 36.

59.
Vulcano forgia l'ala di Cupido
(prima del 1500)
B. 52, I stato; H. 2, I stato
mm 219×172
macchia d'inchiostro tra la spalla ed il manto di Vulcano; tracce di inchiostro anche altrove.
Vienna, Albertina, inv. 1952/370
Provenienza: HB

Bibliografia: Jacobsen, 1972, pp. 418-429; Zucker, 1984, p. 162, n. 002.

Il *Vulcano* è considerato uno dei capolavori del periodo giovanile di Nicoletto da Modena, incisore e pittore di prospettive (ma della sua attività pittorica di cui parla L. Vedriani nulla è sopravvissuto),[1] la cui data di nascita si colloca dopo la metà del Quattrocento.[2] Dopo il contributo di Hind (ancor oggi fondamentale per la ricchezza degli apporti culturali individuati nell'opera incisoria di Nicoletto),[3] si è pervenuti recentemente all'elaborazione di uno sviluppo cronologico della sua vasta produzione di stampe che può considerarsi soddisfacente nonostante la scarsità di dati documentari: due sole incisioni datate, rispettivamente al 1500 e al 1512, nonché una presenza documentata nel 1506 a Padova e nel 1507 a Roma.[4]

In particolare, Zucker ha distinto quattro fasi di sviluppo: la prima, anteriore al 1500, mantegnesca nello stile e nella tecnica; la seconda (c. 1500-c. 1506, o più tardi) caratterizzata dall'influsso dell'arte veneziana; la terza (c. 1510-c. 1515) in cui è superato lo stile mantegnesco degli inizi grazie ad una ricchezza di influssi tecnici diversi, che tuttavia danno luogo ad un linguaggio personale; infine la quarta (c. 1515-c. 1520), in cui si registra la conoscenza dello stile maturo romano di Marcantonio. Le stampe selezionate per la mostra documentano le prime due fasi di Nicoletto, giungendo fino al suo arrivo a Roma: infatti, le opere che rivelano influssi romani, tra il 1507 e il 1510, rientrano ancora nel secondo periodo di sviluppo dal punto di vista tecnico (nn. 61, 62).

Ma per tornare al *Vulcano*, nelle due figure sono state notate (Jacobsen) desunzioni dal *Baccanale con la botte di vino* del Mantegna (H. V, 13, 4), in particolare dal fauno seduto sulla botte e dal putto all'estrema sinistra. Zucker rilevava anche il modo personale di riecheggiare morfologie mantegnesche, nella roccia e nell'albero, nonché la presenza di parti a tratteggio incrociato (soprattutto nello sfondo) aliene alla tradizione incisoria del Mantegna. Jacobsen ha dimostrato come il tema di *Vulcano che forgia le ali di Cupido* assuma in epoca rinascimentale un significato neoplatonico: le due ali consentono infatti a Cupido di ascendere al regno celestiale.[5] Dal punto di vista strettamente iconografico il Vulcano seduto alla sua fucina si ritrova, con varianti, in altre opere di ambito emiliano, come il tondo ascritto al Francia, conservato all'Accademia Carrara di Bergamo e due nielli, uno di Peregrino da Cesena (n. 126), e l'altro di scuola bolognese (n. 103).

Bartsch individuò due stati: il secondo è caratterizzato dalla presenza di righe sulla firma apposta sulla tavoletta che pende dall'albero.

1. L. Vedriani, 1662, p. 44. P. Sambin (1962, pp. 124-126, doc. 9) ha pubblicato un documento relativo alla decorazione pittorica, da parte di Nicoletto, di una cappella a Padova nel 1506, ma tali pitture non sono più superstiti. Per altre considerazioni circa l'attività pittorica di Nicoletto si confronti Zucker, p. 160, nota 3. Possediamo ancora una vasta produzione di disegni, ma si veda al proposito quanto scritto nella scheda 63.

2. Per quanto riguarda la mancanza di fondamento degli anni proposti da Huber (1454) e da Luigi de Angelis (1474) si vedano quanto scritto da Hind, p. 107 e da Zucker, pp. 157, 160 e nota 1.

3. La successiva bibliografia (Sheehan, 1973, pp. 466 ss.; nonché l'opera citata, nella bibliografia specifica, di Zucker) ha per la maggior parte recepito tali indicazioni, talora ampliandole, ma soprattutto sviluppandole all'interno di una sistematizzazione cronologica dell'attività di Nicoletto.
Si fa riferimento agli influssi lombardi (in particolare, Zoan Andrea e Bramante); a quelli istituiti a Roma con il maestro I B con l'uccello (G. B. Palumba) e con Filippino Lippi; ai successivi influssi di Benedetto Montagna e Giulio Campagnola, nonché al maturo Marcantonio. A parte vanno segnalate una produzione di stampe riflettenti i modi dei nielli prodotti a Bologna dal Francia e dalla sua scuola, molte delle quali realizzate agli inizi della sua attività e coincidenti in larga parte con le incisioni segnalate da Hind ai nn. 77-94 ed inoltre le copie da stampe nordiche (Schongauer e Dürer) eseguite principalmente intorno al 1500 (si veda al riguardo Zucker, pp. 240-249, nn. 106-113).

4. Per le *Quattro donne nude* da Dürer, datata 1500, si veda Zucker, p. 245, n. 110; per il *S. Antonio Abate*, del 1512, si legga ancora Zucker, p. 205, n. 048. Per quanto riguarda la presenza documentata a Padova nel 1506 si veda la nota 1, mentre quella a Roma nel 1507 è testimoniata dall'iscrizione «Nicholeto da Modena/Ferrara 1507» apposta su di un muro della *Domus Aurea* (N. Dacos, 1969, Appendix 1, p. 148). Questa iscrizione propone il problema dell'identificazione dell'artista con quel Nicoletto documentato, in connessione con opere decorative, alla corte di Ferrara dal 1481 al 1491: ma per un ragguaglio completo delle diverse opinioni formulate a seguito della pubblicazione dei documenti da parte del Cittadella, si veda Zucker, p. 157, p. 160, nota 6.

5. In Ficino si registra spesso la trasposizione amore/anima di derivazione platonica; tuttavia nella *Theologia Platonica* è l'anima ad essere dotata delle due ali (simboleggianti l'intelletto e la volontà) e per mezzo di esse può «volare ad Deum».

O PVS
NICO
LETI

60.
Orfeo
(tra il 1500 e il 1506)
B. 53; H. 25
mm 247×180
Vienna, Albertina, inv. 1952/381
Provenienza: F. Rechberger, 1804; Frits; Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Oberhuber, 1966, p. 59, n. 31; Zucker, 1984, p. 183, n. 023.

Pur non essendo firmata, la stampa è stata ritenuta concordemente autografa dall'epoca del Bartsch; più di recente Sheehan[1] e Zucker ne hanno individuato le caratteristiche stilistiche, sottolineando gli influssi veneziani, ma anche del Nord Europa (Schongauer e Dürer), che portarono progressivamente Nicoletto ad abbandonare il suo primo stile mantegnesco aumentando la luminosità e la rifinitezza del suo bulino. Per queste ragioni Zucker la ritiene eseguita durante quella seconda fase dell'attività dell'artista, da lui fissata intorno al 1500-1506 circa, nella quale si verificò il viaggio a Padova, dove è documentato nel 1506.[2]

Dal punto di vista iconografico, la stampa si differenzia dalla prima versione dell'*Orfeo* eseguita qualche tempo prima: quest'ultima si ricollega più strettamente a quelle redazioni del tema presenti in due nielli, l'uno ascritto dal Passavant al Francia, l'altro di Peregrino da Cesena, entrambi derivanti da un disegno di un maestro ferrarese del sec. XV (nn. 100, 112).[3] Nel nostro caso la figura non è più il perno dell'intera composizione, ma, lievemente decentrata verso sinistra, lascia spazio a quella vasta apertura paesistica con una marina, che assieme alla raffigurazione dei diversi animali costituisce uno dei motivi di maggiore fascino di questa interpretazione del tema. È stato detto (Zucker) che la sensibilità naturalistica riconduce ad alcune opere del Carpaccio (*Ritratto di cavaliere*, Lugano, collezione von Thyssen); si può anche aggiungere che il gusto miniaturistico con cui sono riprodotte diverse specie di animali ricorda alcuni fogli disegnati da Peregrino da Cesena nel suo taccuino conservato al Louvre.[4]

Hind collegava la parte superiore della figura di Orfeo all'Apollo nell'*Apollo e le tre Grazie* (n. 4) di Marcantonio, non pronunciandosi tuttavia rispetto alla priorità cronologica di una stampa sull'altra: pur essendo entrambe le figure nude e drappeggiate all'antica le analogie sono peraltro piuttosto generiche.

Un confronto utile può essere stabilito tra questo *Orfeo* e quello di Marcantonio, databile intorno al 1506 (n. 27): è evidente come il Raimondi prediliga un'iconografia in cui la figura del poeta assuma il ruolo principale all'interno della composizione, come nella prima redazione di Nicoletto e negli esempi citati, operando tuttavia una innovazione, all'interno di questa tradizione iconografica, nella proposizione del poeta-musico di profilo.

Hind segnala due stati, il II rielaborato.

1. J.L. Sheehan, 1973, p. 467.
2. Si veda al proposito quanto scritto nella scheda precedente, nel testo e nelle note.
3. A questo stesso filone iconografico può appartenere l'*Orfeo* di Benedetto Montagna (H. v, 178, 10), per il quale si veda la scheda critica di M.J. Zucker (1984, p. 414, n. 027).
4. Si confronti la parziale pubblicazione in A. Blum, 1950, p. 39.

61.
Pannello ornamentale con satiri legati

(c. 1507)
B. 58; H. 102
mm 348×220
abrasioni diffuse
Vienna, Albertina, inv. 1952/417
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Berliner, 1926, p. 14 ss., fig. 29; Oberhuber, 1966, pp. 58-59, n. 29; Zucker, 1984, p. 235, n. 097.

È uno degli esempi di pannelli ornamentali con *grottesche* firmati da Nicoletto, la cui esecuzione è stata messa in relazione con il viaggio a Roma documentato nel 1507 grazie alla firma e alla data apposta dall'artista su di una parete della *Domus Aurea*.[1] È evidente che l'interesse per le decorazioni a «grottesche» riscontrabile nella sua produzione fu influenzato dall'antico, ma è stato già correttamente osservato[2] che le «grottesche» di Nicoletto anziché ispirarsi direttamente ai modelli antichi, si avvicinano piuttosto a quella corrente decorativa che, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, annovera artisti come il Pintoricchio e l'Aspertini, tra gli altri. Siamo pertanto ancora lontani dalla rivisitazione dell'antico proposita da Giovanni da Udine più tardi.[3]

Rispetto agli altri pannelli ornamentali ascritti a Nicoletto,[4] la stampa si differenzia sia nell'impaginazione della decorazione che nell'adozione dello sfondo scuro, trattato a finto niello.[5] Esso compare nella copia che Giovanni Antonio da Brescia eseguì dal pannello di Nicoletto segnalato da Hind al n. 106;[6] a questo proposto occorre ricordare che il Bartsch individuava nelle lettere A, B e D presenti sulla stampa il riferimento a Giovanni Antonio da Brescia, probabile esecutore, a suo avviso del disegno. In realtà tale ipotesi risulta inaccettabile proprio sulla base di considerazioni stilistiche che legano il pannello ad altre incisioni di Nicoletto, la cui attività di disegnatore ornamentale, già ipotizzata da Hind, ha trovato successivi sviluppi di indagine.[7] Basta confrontare le due figure alate intente a scrivere sulle tavolette con la *Fama* (H. v, 117, 17), anch'essa probabilmente eseguita a Roma, per verificare stringenti omogeneità di stile.[8]

Va infine osservato che le «grottesche» di Nicoletto rappresentano all'interno del variegato panorama della «grottesca» pre-raffaellesca, un filone autonomo, destinato ad incidere, per quel gusto miniaturistico presente anche nei dettagli delle sue stampe figurative, nella produzione dei nielli, in particolare in alcuni di Peregrino da Cesena (nn. 118, 122).

1. N. Dacos, 1969, Appendix 1, p. 148.
2. Si veda K. Oberhuber (nella bibliografia della scheda), alla cui opinione si ricollega, sviluppandola, J.L. Sheehan, 1973, p. 478.
3. N. Dacos, 1986, p. 31 ss.
4. Si veda M.J. Zucker, 1984, pp. 227-240, nn. 090-105, con riferimento alla precedente bibliografia.
5. Confrontando, per esempio, questa stampa con la serie segnalata da Hind ai numeri 103-106, tutta su fondo chiaro, si può osservare come rimanga inalterata la struttura rigidamente simmetrica (organizzata attorno ad un elemento centrale verticale, a sua volta suddiviso in zone orizzontali), mentre si registra qui un prevalere delle figure e degli elementi decorativi antropomorfi ed animaleschi.
6. M.J. Zucker, 1984, p. 368, n. 044, con precedente bibliografia.
7. Si confrontino in particolare il contributo di M. Licht, 1970, pp. 379-386 (con precedente bibliografia) e P. Ward-Jackson, 1979, pp. 96-101, nn. 204-210.
8. La relazione fu per prima istituita da J.L. Sheehan, 1973, p. 470, n. 168. È dunque da escludere che le lettere A, B, D presenti sulla stampa si riferiscano al disegnatore, che ha tutta l'aria di essere lo stesso Nicoletto. D'altra parte il loro significato rimane ancora sconosciuto, non essendo peraltro collegabile con il programma iconografico della stampa, di difficile decodificazione.

NICOLO
DAMODENA

62.
Marco Aurelio
(c. 1507)
B. 64; H. 31
mm 212×144
Vienna, Albertina, inv. 1952/384
Provenienza: Gabriel Grandweld, Bruxelles; Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Zucker, 1984, pp. 195-196, n. 035.

La stampa, firmata, risale con sicurezza al viaggio documentato del 1507 a Roma[1] e costituisce pertanto una delle prime versioni a stampa del *Marco Aurelio*,[2] la cui collocazione in San Giovanni in Laterano è ribadita dall'iscrizione sul basamento del monumento. Già Hind aveva rilevato l'infondatezza dell'ipotesi formulata da Thode secondo cui il vano circostante la statua rifletta una sua collocazione temporanea durante il restauro: infatti i due interventi subiti nel Quattrocento avvengono assai prima del soggiorno romano di Nicoletto.[3] È evidente nell'invenzione dello sfondo, nonché nei particolari decorativi che ornano il basamento, l'apporto creativo dell'artista che elabora anche i dettagli del monumento, riprodotto con fedeltà per quanto riguarda soprattutto la posa.

Marcantonio un anno prima circa dedicò al *Marco Aurelio* una stampa (n. 23) dove le proporzioni dell'originale sono alterate a causa di quella visione ideale dell'imperatore a cavallo che costituisce il filtro interpretativo del modello, rielaborato secondo un processo di profonda assimilazione dell'antico.

L'approccio all'antico di Nicoletto, confrontato a quello del Raimondi, tradisce, dunque, una visione più decorativa, meno interessata a coglierne i valori paradigmatici per la ricostruzione di un modello ideale.

Dal punto di vista tecnico, Zucker osservava come le opere romane di Nicoletto possano ancora confluire in quella seconda fase dello sviluppo stilistico caratterizzata dall'apporto veneziano, che conferisce maggiore luminosità alla precedente fase mantegnesca.[4] In questa stampa si registra tuttavia una certa varietà di tecniche che, usate con libertà ed anche asistematicamente (si confronti soprattutto il corpo del cavallo), prelude già allo stile caratterizzante la terza fase di sviluppo (c. 1510-c. 1515).

1. Riguardo al viaggio a Roma di Nicoletto si veda quanto scritto nella scheda 59, con particolare riferimento alla nota 4.

2. Per un esauriente elenco delle riprese disegnate e a stampa dal *Marco Aurelio* si confronti: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 206-208, n. 176.

3. Si fa riferimento al primo restauro avvenuto sotto il pontificato di Paolo II, negli anni 1467-69, ad opera di Cristoforo di Geremia e a quello successivo, tra il 1473 ed il 1474, effettuato per conto di Sisto IV che volle il *Marco Aurelio* sistemato su di una nuova base rettangolare (si veda P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 207).

4. Per un'analisi delle quattro fasi si rimanda a Zucker, pp. 157-160 e a quanto scritto nella prima scheda (n. 59).

NICO
LETI
QVESTO
EL CAVALLO
Q HESTA ASATO
I ANNI IROMA

63.
S. Sebastiano

(c. 1510-1515)
penna, pennello, inchiostro bruno su carta preparata in bruno
mm 218×145 (misure massime)
macchie rosse verso sinistra (sulla gamba del Santo, sul piedistallo, sul pilastro)
Venezia, Fondazione Cini, inv. 36 III
Provenienza: Collezione A. Certani, Bologna

Bibliografia: Scuola bolognese. Alcuni disegni della Collezione Certani, s.d., n. 1

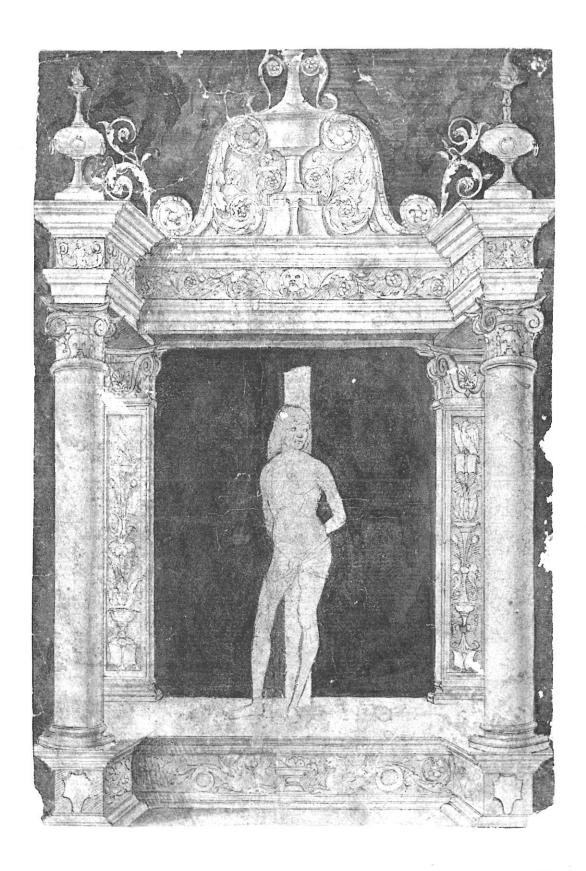
L'ascrizione del disegno a Francesco Francia presente nella collezione di provenienza (A. Certani, Bologna) risulta inattendibile alla luce di un confronto con i fogli di sicura autografia del Raibolini, costituenti un *corpus* piuttosto omogeneo e costruito attorno ad alcuni studi preparatori per dipinti (si vedano i nn. 64, 68).[1] Né d'altra parte il *S. Sebastiano* può agevolmente inserirsi in una, ipotizzabile, prima fase ferrarese-mantegnesca di Francesco esemplificata, ad esempio, dal *Baccanale con Sileno* di Leningrado.[2] Tuttavia, non si può negare un ambito emiliano per l'autore di questo disegno che rivela una tecnica di ascendenza padovano-mantegnesca e, nell'elaborazione della figura, una cifra stilistica ferrarese-bolognese, con analogie con il Costa. Questi elementi culturali fanno propendere, sia pure ipoteticamente, per Nicoletto da Modena, come suggerisce anche K. Oberhuber. Che si voglia accettare o meno la sua attività presso la corte ferrarese nel decennio 1481-1491,[3] rimane il fatto che Ferrara costituì uno dei punti di riferimento della sua attività dopo il viaggio a Roma (dove è documentato nel 1507) e quello precedente a Padova (1506), durante il quale venne a contatto con la cultura mantegnesca. Se le componenti del disegno si attagliano quasi perfettamente all'itinerario artistico di Nicoletto, tuttavia occorre considerare che il suo *corpus* di disegni (così come si è venuto costituendo a seguito degli interventi di Galichon, Hind e Licht)[4] non poggia su certezze in quanto nessuno dei fogli risulta preparatorio per sue incisioni firmate. Condividiamo pertanto le riserve di P. Ward-Jackson circa l'assoluta certezza attributiva a Nicoletto di un gruppo di disegni sicuramente omogeneo stilisticamente, ma assegnato al nostro autore semplicemente sulla base delle iniziali «N.M.» presenti su di uno di essi.[5]

Nel disegno di Venezia, comunque, non sono tanto le affinità con i fogli probabili (ma non certi) di Nicoletto a farci avanzare tale proposta,[6] quanto piuttosto il confronto tecnico-stilistico con le stampe siglate e, pertanto, di sicura autografia. Tra le diverse redazioni di *S. Sebastiano* elaborate dall'artista, una (H. 50) in particolare presenta analogie con il disegno nel rapporto proporzionale tra la figura e l'architettura e nell'articolazione del nudo.[7] Nel foglio di Venezia, inoltre, si assiste ad un rinnovamento della tradizionale iconografia mantegnesca del *S. Sebastiano* collocato in primo piano davanti ad uno sfondo di antiche rovine. Legato ad una colonna spezzata, il santo qui si trova all'interno di una struttura creata da elementi architettonici che hanno un carattere illusivo-spaziale; si può ancora istituire un confronto con un'incisione (H. 64) in cui diverse figure sono inserite all'interno di una complessa struttura compositiva che sembra proporre un'articolata ancona d'altare.[8] Entrambe le incisioni ricordate vengono datate entro la terza fase della attività di Nicoletto (c. 1510-15), caratterizzata, tra l'altro, dal superamento della tecnica mantegnesca

Nicoletto da Modena, *S. Sebastiano*, Londra, British Museum.

ravvisabile invece ancora nel nostro disegno.[9] È pertanto probabile che quest'ultimo si collochi all'inizio di questa fase o, comunque, entro il 1510.

Non deve, infine, sfuggire il rimando nell'impaginazione alle due *Majestates* niellate ascritte al Francia (nn. 139, 140), anche se rispetto ad esse nel foglio prevale il valore architettonico degli elementi che inquadrano la figura ed il senso del rilievo a tutto tondo (il Santo appoggia su di un piano avanzato che offre la possibilità di una lettura tridimensionale). Da questo punto di vista una relazione ancora più stringente può essere istituita con la *Natività* di Peregrino da Cesena[10] dove un'analoga edicola incornicia una scena religiosa ed è noto come Peregrino attingesse da Nicoletto (in particolare dalle sue «grottesche») motivi e suggestioni (nn. 118, 122).

1. Si legga in particolare la nota 5 della scheda 64.
2. Su questo disegno si confronti la nota 3 della scheda 87.

3. Per un riassunto di tutta la vicenda critica di Nicoletto si veda M.J. Zucker, 1984, pp. 157 ss.; si rimanda inoltre alle osservazioni espresse nelle schede di catalogo delle stampe selezionate per questa mostra.

4. M.M. Licht, 1970, pp. 379-387, con la precedente bibliografia.

5. P. Ward-Jackson, I, 1979, pp. 96-101, nn. 204-210. Si confronti inoltre la scheda 61, a proposito nella presenza di lettere alfabetiche in una stampa dello stesso Nicoletto.

6. I fogli più vicini al nostro, dal punto di vista della tecnica esecutiva, sono due disegni conservati al Victoria and Albert Museum attribuibili ipoteticamente a Nicoletto (P. Ward-Jackson, I, 1979, pp. 99-101, n. 210).

7. Si veda il commento della stampa in M.J. Zucker, 1984, p. 204, n. 045.

8. La stampa è commentata da M.J. Zucker, 1984, pp. 211-213, n. 059.

9. A proposito delle quattro fasi di sviluppo dell'attività di Nicoletto si legga quanto scritto nella scheda 59.

10. A. Blum, 1950, p. 18, n. 57.

64.
Sacrificio pagano

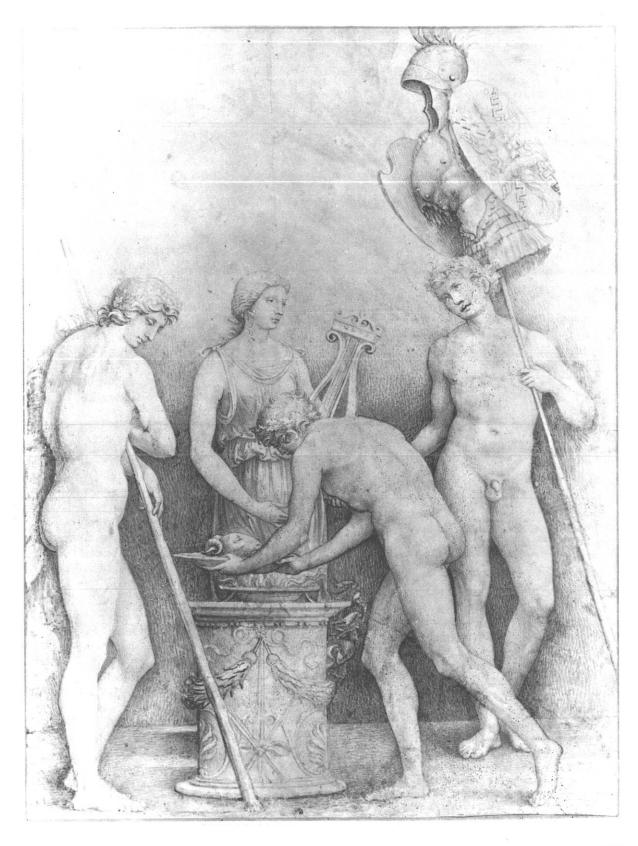
(c. 1500-1504)
Fairfax Murray, I, 1905, n. 95 (come L. Mazzolino)
pennello, inchiostro bruno, con qualche contorno rafforzato a penna, su pergamena
mm 291 × 223
New York, Pierpont Morgan Library, I, 95
Provenienza: W.Y. Ottley; Sir T. Lawrence; J.C. Robinson; C. Fairfax Murray; acquistato nel 1910

Bibliografia: Sheard 1978, n. 108, con precedente bibliografia con l'aggiunta di J. Cartwright, 1881, p. 93; Frizzoni, 1915, p. 11; Stagni in Fortunati Pietrantonio, I, 1986, p. 4; Faietti, 1986

Artista veneto-lombardo sec. XV, *Sacrificio pagano*, Leningrado, Hermitage.

Sicuramente autografo (come rivela il confronto dei nudi levigati, ad esempio, con il S. Sebastiano nella pala della cappella Bentivoglio in S. Giacomo), il disegno sembra collocarsi agli inizi del Cinquecento: si confronti la figura a sinistra con il presunto Alessandro Bentivoglio nell'*Adorazione* della Pinacoteca di Bologna del 1498-99, che presenta lo stesso modulo elaborato in un'analoga fase stilistica.[1]

È stato detto che la disposizione delle figure può richiamare un foglio di Monaco in cui Jacopo Bellini ha rielaborato il rilievo circolare dell'Arco di Costantino con il Sacrificio di Adriano a Diana.[2] In realtà tale riferimento risulta assai generico; il disegno appartiene piuttosto a quel genere di «fantasie all'antica» diffuse anche nei nielli bolognesi più o meno coevi (si veda il n. 106). Del resto, la derivazione da un'invenzione all'antica, forse di matrice mantegnesca, può essere sostenuta a seguito di un confronto con un foglio di Leningrado pubblicato nel 1936 come autografo del Francia.[3] Esso, tuttavia, non si inserisce in nessuna fase dello sviluppo franciano: né in quella più matura (n. 68), né, eventualmente, in un primo momento formativo ancora influenzato dalla cultura ferrarese poiché per quest'ultimo non abbiamo dipinti autografi di sicuro riferimento.[4] D'altra parte, uno tra i primi disegni del Francia può essere considerato il *S. Sebastiano* conservato a Berlino, [5] preparatorio per la figura omonima nella pala Felicini databile intorno al 1490 o poco oltre, [6] che si ricollega strettamente, pur rivelando una minore maturità nell'articolazione del nudo, al nostro foglio, confermandone l'autografia e, al contempo, una datazione successiva. Non conosciamo, pertanto, né dipinti, né disegni del Francia che possano giustificare l'autografia del *Sacrificio* di Leningrado, realizzato con ogni verosimiglianza da un artista già piuttosto maturo, affatto divergente dal Raibolini. Alla levigata purezza e morbidezza dei corpi franciani, egli contrappone una tensione espressiva ancora quat-

trocentesca; ad una presentazione delle figure sul piano, con la linea dell'orizzonte nello sfondo (come nella maggior parte dei disegni di Francesco), preferisce una visione da sottinsù che accentua l'interpretazione eroica del soggetto rispetto a quella elegiaca del nostro. A mio parere, la versione di Leningrado presuppone la diffusione in area veneto-lombarda di un modello che con ogni probabilità è il medesimo, pervenuto a seguito al Raibolini.

Saxl ipotizzò, a proposito del disegno di Leningrado, che il *revival* del sacrificio romano nel Rinascimento nascondesse significati simbolici, in questo caso, di tipo politico: secondo lo studioso, infatti, la vittoria ed il sacrificio sarebbero connessi all'ideologia del Principe che affida la sua immortalità all'arte.[7]

Come testimonianza della fortuna dei modelli franciani in Marcantonio vanno ricordati due disegni di quest'ultimo conservati al Museo di Bayonne[8] e a quello di Lipsia (inv. J. 394), che possono essere accostati rispettivamente al nudo di destra e a quello di sinistra.

1. Tale confronto venne istituito per primo da M. Dobroklonsky, 1936, pp. 29-30, che tuttavia lo riferiva all'uomo a destra del *Sacrificio* di Leningrado, attribuito in quella occasione al Francia (ma, a proposito di questo disegno, si veda più avanti nel testo della scheda). Per l'identificazione del pastore con Alessandro Bentivoglio si veda M.R. Rajna, 1951, p. 350 e segg., dove si confuta la precedente identificazione con il Casio.

2. B. Degenhart-A. Schmitt, 1972, pp. 139-168.

3. M. Dobroklonsky, 1936, pp. 29-30.

4. Si veda al proposito il saggio di chi scrive in questo stesso catalogo.

5. Pubblicato da P. Dreyer, 1979, n. 15. Altri disegni preparatori del Francia si trovano agli Uffizi (studio per il *Battesimo* ad Hamptoun Court, inv. 1449F, le cui condizioni di conservazione, assai precarie, rendono difficile un sicuro giudizio; studio di tre Santi per la pala con la *Madonna e Santi* da S. Cecilia a Modena, già a Berlino, inv. 580E; *Angelo annunciante* per l'*Annunciazione* di Brera, inv. 579E); al British Museum (*Madonna col Bambino* per il dipinto conservato al Kunsthistorisches Museum a Vienna); al Louvre (disegno preparatorio per l'*Annunciazione* del 1500 presso la Pinacoteca di Bologna, R.F. 1870, n. 550). Per i disegni degli Uffizi 580E e 579E si veda: A. Petrioli Tofani, 1986. Il n. 580E è ritenuto forse una copia dal dipinto da D. Pescarmona, in *Raffaello a Brera*, 1984, p. 67; il disegno di Londra è pubblicato da A.E. Popham-P. Pouncey, 1950, pp. 40-41, n. 58. Sembra piuttosto una derivazione dal Raibolini la *Madonna in adorazione del Bambino* (Uffizi, inv. 1430E A. Petrioli Tofani, 1987), ispirata al dipinto conservato a Monaco e noto come *Madonna delle rose*. Potrebbe essere autografo, per quanto la precaria conservazione ne rende difficile una compiuta lettura, lo studio di figura drappeggiata (Uffizi, 1448F), forse da mettere in relazione con Maria nella *Crocefissione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 551). È da respingere l'identificazione del personaggio disegnato nel foglio inv. 1446F, anch'esso agli Uffizi, con E. Scappi nel dipinto degli Uffizi; è assai probabile inoltre che il disegno non sia del Francia.

6. La pala, conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, reca la data 1494, che non è stata accettata da tutta la bibliografia; in particolare, C. Volpe, 1984, p. 281, accetta la datazione proposta dal Vasari intorno al 1490, sia pure con quelle ridipinture che probabilmente risalgono ad un intervento successivo dello stesso pittore (per il quale si legga: R. Rossi Manaresi-J. Bentini, 1983, pp. 395-409). In ogni caso il disegno di Berlino si riferisce al primo progetto del dipinto e va quindi collocato intorno al 1490 (o poco oltre).

7. F. Saxl, 1938-39, pp. 365-367. Lo studioso (p. 366, nota 2) ritiene che la versione di New York sia una copia libera dal disegno di Leningrado.

8. J. Bean, 1960, n. 230.

65.
I tre musici

(c. 1500-1504)
Stix - Spitzmüller, VI, 1941, 5, n. 15
penna, pennello, inchiostro bruno su pergamena
mm 228×227
Vienna, Albertina, inv. 2582
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

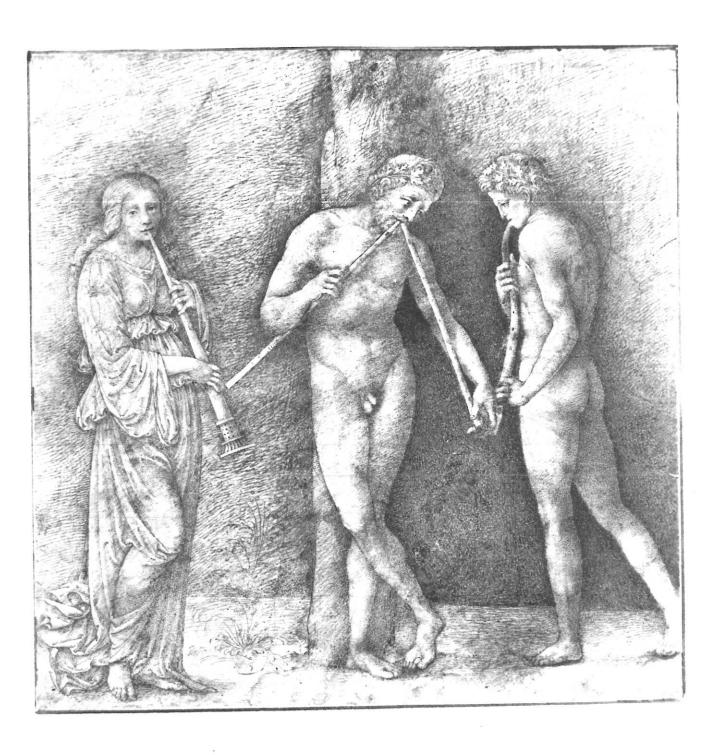
Bibliografia: Oberhuber, n. 22, in Koschatzky-Knab, 1972, con la precedente bibliografia con l'aggiunta di Venturi, 1890, p. 293; Faietti, 1986.

Furono il Venturi ed in seguito il Lipparini ad avanzare l'autografia di questo foglio, la cui attribuzione tradizionale al Mantegna era stata rettificata da Wickhoff e da Meder a favore dell'ambito franciano.

Oberhuber, che lo riteneva precedente al più maturo *Giudizio di Paride*, conservato anch'esso all'Albertina, (n. 67) sottolineò l'armoniosa proporzione dei nudi, riflettenti lo studio dell'antichità classica[1] e il trattamento a tratteggio incrociato dello sfondo da cui emergono delicatamente, per effetto di un morbido modellato, le figure. Questi caratteri, a suo parere, costituirono i tratti salienti dell'eredità artistica trasmessa dal Raibolini a Marcantonio.

Alcune incisioni del suo primo periodo si ricollegano in particolare a questo foglio sia per quanto riguarda la struttura compositiva (l'*Allegoria del tempo*, n. 3), sia per le proporzioni dei nudi (si confronti in particolare la figura al centro con quella a sinistra nel n. 7).[2]

L'atmosfera elegiaca e sognante che pervade questa composizione si ritrova nel *Sacrificio pagano* di New York (n. 64), che ritengo vicino cronologicamente a causa dell'analogo grado di sviluppo raggiunto nell'elaborazione del nudo, anche se va os-

servato che nel nostro foglio l'uso della penna ad inchiostro bruno conferisce effetti di maggiore plasticità attraverso un chiaroscuro più risentito e sottolineato. Mentre sul piano stilistico il disegno esemplifica mirabilmente, agli inizi del nuovo secolo, gli esiti raggiunti dal protoclassicismo franciano, sul piano contenutistico è probabile che esso rifletta quella passione per la musica assai viva in ambito bolognese. Infatti, anche se il Raibolini non fu celebrato come musico, al contrario di altri artisti operanti in Bologna (come Antonio da Crevalcore ed il Costa), è probabile tuttavia che non fosse estraneo agli interessi musicali diffusi tra membri della famiglia Bentivoglio e tra umanisti dell'*entourage*,[3] primo fra tutti G.F. Achillini che Marcantonio ritrasse appunto in atto di suonare (n. 17).

G. Pilizotti realizzò una litografia del disegno, ricordata da Stix e Spitzmüller.

1. Non è tuttavia condivisibile l'opinione di Knab (in E. Knab-E. Mitsch-K. Oberhuber, 1983, p. 52) secondo cui esisterebbe un rapporto con l'Idolino, che sappiamo essere stato rinvenuto a Pesaro nel 1530 (si veda L. Beschi, pp. 398, 405, in M.G. Ciardi Duprè dal Pogetto - P. Dal Poggetto, 1983).
2. K. Oberhuber rintracciava anche affinità con l'*Allegoria della vita umana* (n. 8).
3. Si vedano i riferimenti alla bibliografia specifica, nonché alle testimonianze di letterati ed umanisti in M. Faietti, 1986.

66.
*Giuditta ed Oloferne**

(c. 1504-1505)
penna, pennello, inchiostro bruno rialzato a biacca su pergamena bruna
mm 326 × 261
segni diffusi di tarli
Parigi, Louvre, inv. 5606
Provenienza: F. Baldinucci, tomo I, p. 61 (Mantegna); acquistato nel 1806 (timbro del Louvre, Lugt 1886)

Bibliografia: Grassi, 1956, p. 96; Bean-Stampfle, 1965, p. 25; Faietti, 1986.

F. Francia, *Giuditta ed Oloferne*, New York, Pierpont Morgan Library.

L'iconografia umanistica della Giuditta, diffusa soprattutto nella cerchia di Mantegna (esistono incisioni di Zoan Andrea, Girolamo Mocetto, Nicoletto da Modena) incontrò nell'*atelier* del Francia una notevole fortuna testimoniata da questa versione e da quella, pressoché identica ed anch'essa su pergamena, della Pierpont Morgan Library, nonché dalle repliche di bottega dell'Albertina e del Louvre.[1] È noto come la vittoria di Giuditta su Oloferne venne interpretata sin dal Medioevo come vittoria della continenza sulla lussuria od ancora dell'umiltà sulla superbia,[2] cui si affianca l'identificazione di Giuditta con la Fortitudo che trova ampi riscontri testuali in edizioni a stampa diffuse in ambiente veneto tra '400 e '500.[3] Il soggetto venne anche affrescato dal Francia in Palazzo Bentivoglio, ma la descrizione dell'episodio fornita dal Vasari sottolinea alcune divergenze rispetto al disegno (nell'ambientazione e nell'atto dell'eroina, raffigurata mentre sta vibrando il colpo mortale) e ne rende improbabile, o per lo meno problematico, un diretto riferimento.[4] L'uso della pergamena e la tecnica preziosa e rifinita lasciano piuttosto intendere che, al di là di ogni eventuale connessione con l'affresco, il disegno fosse concepito come opera in sé compiuta ed autonoma, destinata ad incontrare un certo successo nell'ambito di un raffinato collezionismo, come testimoniano le diverse repliche note. La scritta in basso a sinistra («di Andrea Mantegna maestro del Correggio pitto...») inattendibile dal punto di vista stilistico, risulta interessante in relazione alla genesi dell'invenzione, che sembra derivare dalla diverse versioni del tema mantegnesche (autografe o di bottega) la scelta del momento in cui, consumatasi la tragedia, Giuditta ripone la testa di Oloferne nel sacco sorretto dalla serva.[5] Il Raibolini, tuttavia, ha «drammatizzato» la scena introducendo in primo piano il corpo nudo ed in scorcio di Oloferne (che richiama quello di Golia nel *David con la testa di Golia*, di bottega del Mantegna, al Kunsthistorisches Museum di Vienna)[6] e raffigurando l'eroina in uno slancio, quasi movimento di ricomposizione dopo il *climax*, (in cui peraltro è da ravvisarsi l'influsso della Musa all'estrema destra nel *Parnaso* del Mantegna al Louvre).

1. J. Bean e F. Stampfle, scrivendo della versione di New York, giudicano correttamente come autografa la redazione del Louvre esposta e come copie una *Giuditta* ancora al Louvre (R.F. 522) ed un'altra all'Albertina (inv. 1454). La fortuna bibliografica del foglio di New York è senz'altro maggiore: si vedano ancora, M. Cazort-C. Johnston, 1982, p. 41, n. 1 e S. Stagni, in V. Fortunati Pietrantonio, 1, 1986, p. 4 (dove si ritiene autografa solo questa versione).

2. E. Wind. 1937-38, pp. 62 ss.

3. I. Reho, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica,* 1981, pp. 103-107.

4. Esso viene proposto, sia pure in via ipotetica, da M. Cazort-C. Johnston, 1982 e da S. Stagni, 1986 (si veda nota 1).

5. Si vedano le schede di catalogo relative in: R. Lightbown, 1986, n. 30, p. 435; n. 52, p. 450; n. 56, p. 451; n. 58, p. 452 e seg.; n. 156, p. 474; n. 188, p. 484.

6. R. Lightbown, 1986, n. 141, p. 470.

7. D. Pescarmona, scheda n. 11, pp. 63-67, in Milano 1984

8. Sono questi caratteri a suggerire al Grassi richiami figurativi alla cultura ferrarese del de' Roberti e del Costa; in realtà, se si confronta il disegno con opere pittoriche franciane della fine del nono decennio o degli inizi del seguente, come l'*Angelo annunziante* nella cappella Vaselli in S. Petronio, si può verificare come il drappeggio (che allo studioso faceva venire in mente la scuola di Ferrara) rifletta uno stato più avanzato di sviluppo, che presuppone un superamento della rigidità tardo-quattrocentesca in direzione del protoclassicismo dei primi anni del secolo.

9. Si vedano, in particolare, tra gli interventi più recenti, C. Dempsey, in J. Beck, 1986, pp. 57-70 e A. Zanoli, 1985, pp. 144-150.

È probabile che il Francia abbia eseguito il disegno intorno al 1505 o poco prima, come stanno ad indicare i richiami stilistici all'elaborato panneggio dell'angelo nell'*Annunciazione* di Brera commisionata nel 1505[7] e l'influsso esercitato dalla Giuditta, per quanto attiene alla posizione delle gambe, sulla Tisbe che Marcantonio datava proprio in quell'anno (n. 19).

Anche se il disegno del Louvre sembra precedere, per la maggiore rigidità dei contorni e del tratto, la versione di New York,[8] è problematico ritenere che quest'ultima possa essere davvero identificata con la *Giuditta* citata nella lettera di Raffaello al Raibolini del 5 settembre 1508, sulla cui autenticità permangono, tra l'altro, opinioni tra loro discordanti.[9]

67.
Il giudizio di Paride

(c. 1505)
Stix-Spitzmüller, VI, 1941, 4, n. 13
penna, inchiostro bruno su pergamena
mm 310×259 (senza la riquadratura)
angolo superiore destro tagliato ed integrato con rifacimento di parte dell'elmo; alcune macchie
Vienna, Albertina, inv. 4859
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Stix-Spitzmüller, VI, 1941, 4, n. 13, con la precedente bibliografia, ad eccezione di Lipparini, 1913, p. 14; Venturi, VII, parte III, 1914, p. 938; Frizzoni, 1915, p. 11.

Assai poco indagato (e talora semplicemente ricordato) dalla bibliografia relativa al Francia, il *Giudizio* costituisce un'opera di sicura autografia (come si evince dal confronto stilistico con alcuni fogli franciani preparatori per dipinti)[1] ed insieme uno dei casi interessanti di quella differenziazione esistente, a livello tematico, tra la produzione pittorica di carattere religioso ed altri aspetti dell'attività del Raibolini (Lipparini).

Le forme ampie dei nudi (in particolare i due femminili) fanno pensare ad una datazione nella piena maturità dell'artista: a questo proposito Venturi vi individuava un caratteristico allungamento dei corpi associato ad un arrotondamento delle membra che, a suo avviso, costituivano uno dei risultati di quella stilizzazione delle figure riscontrabile nei dipinti realizzati tra il 1506 e il 1513. L'esecuzione del *Giudizio* non deve, a mio parere, distanziarsi molto dall'*Allegoria* di Oxford (n. 68), dove ritroviamo la stessa figura, con qualche variante, alla sinistra. Quest'ultimo disegno è databile al biennio 1505-1506 per analogie formali con dipinti franciani dell'epoca; è probabile che il *Giudizio* lo preceda, sia pure di poco, per una minore sicurezza plastica e spaziale, peraltro raggiunta dall'*Allegoria* forse anche grazie all'adozione del pennello che, sottolineando i rapporti chiaroscurali con intenti pittorici, conferisce alle figure una maggiore autonomia plastica nei confronti dello sfondo. In ogni caso il *Giudizio* dovette essere più o meno coevo alla stampa con il medesimo soggetto di Marcantonio (n. 14), che Petrucci riteneva disegnata dal Francia per confronti tra il Paride del Raimondi e questo del Raibolini (al quale in passato era stata ascritta la stessa incisione). Anche se, con ogni probabilità, Marcantonio è l'inventore della composizione (si veda quanto scritto nella scheda relativa), tuttavia è interessante constatare il ricorrere, nello stesso ambito culturale e alle stesse date, del medesimo soggetto elaborato con varianti iconografiche che sottolineano la differente personalità artistica degli autori. Jacopo Francia si ricorderà delle figure femminili del padre, soprattutto nel profilo della sua *Cleopatra* (n. 84).

Dal punto di vista iconologico, il disegno si rivela assai interessante. È noto come il soggetto mitologico venisse interpretato in sede filosofico letteraria come allegoria di una scelta morale;[2] richiamandosi a Fulgenzio, Marsilio Ficino nel *Filebo* vi vede l'allegoria della scelta tra le tre forme di vita, contemplativa, attiva, voluttuosa,[3] così come più tardi farà Beroaldo nei suoi *Commentari* all'Asino d'oro di Apuleio.[4] Il *Giudizio* del Francia costituisce l'esatta espressione figurativa di questa scelta morale. In questo senso deve essere interpretato quel rovesciamento degli attributi delle tre dee che, in un primo momento, può ingenerare perplessità sul piano interpretativo (Lipparini vi scorgeva la rappresentazione soltanto di Minerva e di Giunone).

Qui, infatti, non è Minerva a recare le armi, come nella iconografia tradizionale, bensì Giunone, poiché non v'è dubbio che l'individuazione di Minerva con la dea che indossa una tunica poggi su di un filone iconografico connesso alla sua identificazione con la Castità[5] (proprio Marcantonio in una stampa del periodo romano[6] ritrae Minerva-Castitas disarmata e ricoperta da un'analoga tunica). Dunque, Minerva, con una cornucopia da cui emanano fiamme (il fuoco, nel commento del Ficino al *Timeo* platonico è simbolo dello spirito-intelletto),[7] Giunone, con il trofeo di armi, Venere, con la lira, possono rappresentare, come volevano Ficino e Beroaldo, rispettivamente la Vita contemplativa, quella attiva e quella voluttuosa, i cui fini sono, secondo le parole del Ficino, «sapientia», «imperium», «voluptas» o (come lo stesso filosofo spiega nel *Proemio* alla terza versione del *Filebo*) «sapientia», «potentia», «gratia, poēsis et musica».[8]

1. Si veda la n. 64, con particolare riferimento alla nota 5.
2. E.H. Gombrich, ed. it. 1978, p. 80. L'interpretazione del disegno proposta di seguito venne avanzata da chi scrive, 1986.
3. P.O. Kristeller, 1953, pp. 389-390.
4. Su Beroaldo si rimanda al saggio di G. Anselmi-S. Giombi in questo stesso catalogo.
5. J. Seznec, 1940, pp. 92, 97, 99 e passim.
6. Si veda l'illustrazione in K. Oberhuber, 1978, 27, p. 85. Per l'interpretazione iconologica: R. Wittkower, 1938-39, pp. 199-202.
7. A. Chastel, ed. it. 1964, p. 218.
8. Si rimanda a M.J.B. Allen, 1975, per la lettura del I e del III *excerptum* (rispettivamente nei manoscritti pesarese e vaticano, nonché nel *Proemium* alla seconda versione del *Filebo* presente nel manoscritto della Laurenziana), riguardanti il *Giudizio di Paride*.

30.

68.
Composizione di tre figure (Allegoria del Silenzio)
(c. 1505-1506)
Parker, II, 1956, p. 7
pennello, inchiostro bruno rialzato a biacca su carta bruna
mm 224×367
Oxford, Ashmolean Museum
Provenienza: M. Marignane (Lugt 1872)

Bibliografia: Pignatti, 1977, n. 6; Faietti, 1986.

Parker riportò l'opinione di Beazley secondo cui la figura al centro può essere identificata con la dea romana Angerona, «quae digito ad os amoto silentium denuntiat» (Macrobius, Saturnalia, III, IX. 4). Il soggetto, vicino ai temi musicali cari ad Isabella d'Este (l'emblema del Silenzio compare infatti nei soffitti mantovani delle Grotte a Castello San Giorgio e in Corte Vecchia) indusse Wind[1] a ritenerlo eseguito in relazione alla commissione ricevuta dal pittore di un dipinto per il Camerino della duchessa, le cui trattative si svolsero una prima volta nel corso del 1505.[2] Ma nella corrispondenza relativa (compresa quella intercorsa alla fine del 1504 tra Isabella e Paride da Ceresara, incaricato di una «invenzione» per il Costa) nulla lascia intendere, per la genericità dei richiami, che il disegno costituisca uno sviluppo anche parziale di quella «historia» già inviata a Bologna e di cui Isabella, il 2 aprile 1505, richiedeva la restituzione al Casio (che fungeva da intermediario col Francia) per apportarvi qualche modifica. In ogni caso, gli anni di esecuzione del foglio sembrano attestarsi proprio attorno al biennio 1505-1506 per analogie formali con i dipinti franciani dell'epoca: si confronti in particolare la figura maschile con il San Rocco della pala Paltroni in S. Martino, [3] mentre la supposta Angerona al centro ricorda, nell'impostazione strutturale e nel panneggio della parte inferiore, la Vergine Annunziata nell'*Annunciazione* di Brera commissionata nel 1505.[4] Nel disegno (come nella pala Paltroni) si riscontra un acutizzarsi dell'interesse verso modulazioni lineari che determinano rispondenze sul piano iconografico col Costa: il drappeggio della figura di sinistra (che compare con qualche variante anche nel *Giudizio di Paride* n. 67) richiama l'analogo panneggio di uno degli Apostoli alla sinistra dell'*Assunzione di Maria* del ferrarese in S. Martino, né sembra casuale che l'Apollo o Cadmo che il Costa dipinse nella sua *Isabella incoronata da Amore*, per il Camerino della duchessa di Mantova, sia abbastanza vicino al personaggio di destra.

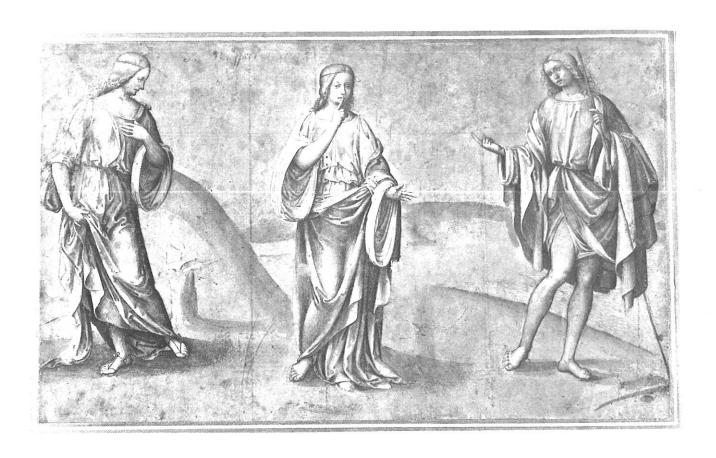
F. Francia, *S. Rocco*, part. della *Pala Paltroni*, Bologna, S. Martino.

Il disegno è realizzato con una grande finezza esecutiva nel tratteggio delicato e minuto e nell'uso sapiente della biacca: le figure emergono dal piano quasi indistinto dello sfondo e, grazie agli effetti pittorici del mezzo grafico adottato (pennello ed inchiostro), assumono una sicurezza plastica e spaziale che conferma ulteriormente una datazione in anni di piena maturità dell'artista.

1. E. Wind, ed. it. 1971, p. 16, nota 41. E. Verheyen, 1971, p. 19, ritiene, ma solo in via ipotetica e senza prove, che il soggetto di tale commissione sia da identificarsi con quello adottato dal Costa per la sua seconda opera per lo studiolo (*Il regno di Como*, Parigi, Louvre).

2. Si veda in particolare C.M. Brown, 1968, pp. 301-324, dove è pubblicata in appendice la corrispondenza intercorsa tra Isabella d'Este, Antongaleazzo Bentivoglio e Girolamo Casio negli anni 1504-1506. Per ulteriore bibliografia sullo studiolo in generale si confronti: G. Romano, 1981, parte II, tomo I, p. 24 ss.

3. Per la datazione della pala Paltroni intorno al 1505-1506 si veda quanto riferito dalla scrivente (1986, nota 63). La figura può anche essere avvicinata, soprattutto per l'ampiezza del panneggio, ad un dipinto precedente come il *S. Rocco* (New York, Metropolitan Museum of Art), datato 1502.

4. D. Pescarmona, scheda n. 11, pp. 63-67, in Milano 1984.

69.
Presentazione al Tempio

(dopo il 1502)
P. 1; H. 1
mm 150×130
Vienna, Albertina, inv. 1958/38
Provenienza: HB

Bibliografia: Sheehan, 1973, p. 490, n. 178.

Dopo che Zani aveva descritto la stampa come opera di un anonimo fiorentino e Kristeller ne collocò la riproduzione tra le incisioni del Maestro I B con l'uccello (Giovanni Battista Palumba),[1] spettò al Passavant il merito di individuare la connessione con il dipinto datato 1502, ora a Berlino, che il Venturi riteneva realizzato per S. Maria della Vita a Bologna.[2] Per Hind, che al contrario del Passavant non pensava ad un'esecuzione del pittore ferrarese, l'anonimo incisore, sicuramente bolognese, dovette aver utilizzato uno studio preparatorio autografo del Costa, traducendolo con uno stile grafico che ricorda quello di Domenico Campagnola. Successivamente Sheehan sottolineò la possibilità di un intervento diretto del Costa suggerito dalla divergenza tra la stampa ed il dipinto, ma soprattutto dalla unicità della tecnica grafica (caratterizzata da una certa irregolarità dovuta all'alternanza di aree tratteggiate ad incrocio ad altre a linee parallele di varia lunghezza e direzione), che presenta affinità con quella di Jacopo Francia (nn. 83-85).

L'ipotesi sembra convincente nella misura in cui lo stile grafico è strettamente connesso a quello dei disegni a penna del Costa: è difficile pertanto ritenere che il disegno e la stampa siano dovute a due personalità distinte, una delle quali, l'incisore, nota soltanto per questa opera, che invece può rappresentare un esperimento del pittore ferrarese nel campo dell'incisione. Inoltre, il riferimento a D. Campagnola, avanzato da Hind, non è pertinente allo stile grafico che nella nostra *Presentazione* rivela una accentuata connessione con la cultura quattrocentesca e si attaglia perfettamente agli esiti stilistici del Costa appena varcato il nuovo secolo.

Riproducendo in controparte uno studio preparatorio per il dipinto, il Costa anticipa quella diffusione di opere pittoriche attraverso la stampa che farà Marcantonio incidendo da disegni di F. Francia per suoi dipinti (nn. 9, 10).

È innegabile inoltre che lo stile dei primi disegni a penna di Marcantonio sia vicino a quello di Lorenzo, mentre fin dalle prime incisioni il Raimondi rivelerà una tendenza alla sistematizzazione del tratteggio a fini plastico-costruttivi.

Il 1502 costituisce un termine *post quem* per la realizzazione della stampa che anche dal punto di vista dell'impaginazione prospettica rivela la mentalità di un pittore (le prime stampe di Marcantonio tradiscono invece, nella difficoltà a differenziare il primo piano dallo sfondo, la formazione da orafo).

Il panno sul quale è adagiato il Bambino prefigura, secondo Sheehan, il sudario che raccoglie il corpo di Cristo nelle rappresentazioni del *Seppellimento*.[3]

1. Si leggano le opinioni di Zani e di Kristeller in Hind. A proposito dell'identificazione del Maestro I B con l'uccello con Giovanni Battista Palumba si vedano: K. Oberhuber, 1973, p. 440 e segg.; M.J. Zucker, 1984, pp. 135-156.

2. Si veda la riproduzione fotografica in R. Varese, 1967, fig. 41. Passavant rilevava che nello stesso anno 1502 il Francia eseguì a stampa le due Sante tratte dalla pala da lui realizzata per S. Cecilia a Modena: il Raibolini, esperto niellista, avrebbe potuto incoraggiare e dirigere il collega in questo suo esperimento grafico. La stampa citata da Passavant in ogni caso fu eseguita da Marcantonio (si veda la scheda 10); inoltre la data apposta sul dipinto del Francia a Berlino fu letta sia 1502 che 1504.

3. Hind ricorda un piatto di Nicola da Urbino, ora al British Museum, con una versione modificata dello stesso disegno, probabilmente basata sull'incisione.

70.
Studio preparatorio per l'«Incoronazione di Maria e Santi» (Bologna, S. Giovanni in Monte)
(c. 1500-1501)
Petrioli Tofani, I, 1986,
penna, inchiostro marrone, acquerello
mm 208×192
Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna in grafia antica (di F. Baldinucci?) «Fra Filippino»
Filigrana: tre monti (simile a Briquet 11651, ma difficilmente decifrabile per la presenza del controfondo)
Firenze, Uffizi, inv. 178E
Provenienza: Fondo Mediceo-Lorense

Bibliografia: Ferrara 1933, p. 199, n. 241, Brown, 1966, p. 336; Diana, 1986, p. 51.

L. Costa, *Incoronazione di Maria e Santi*, Bologna, S. Giovanni in Monte.

È lo studio preparatorio per l'*Incoronazione* datata 1501, eseguita dal Costa per la chiesa bolognese di S. Giovanni in Monte in uno stile che si dimostra consapevole, tra l'altro, del Perugino. È noto come l'umbro realizzò in un periodo compreso tra il 1499 e il 1504 quella *Madonna in gloria con Bambino e Santi* destinata alla stessa chiesa ed ora conservata alla Pinacoteca di Bologna.[1] È stato anche recentemente ipotizzato, a questo proposito, un incontro dei due artisti a Bologna, circa nel 1500-1501. Questo fatto spiegherebbe soprattutto quell'espressione dolcemente assorta e devota che nel dipinto del Costa caratterizza le figure, disposte, secondo il noto principio di simmetria bilaterale peruginesco, in un paesaggio che degrada lentamente verso il fondo.

Lo stile del disegno rimanda, invece, più strettamente a Firenze ed in questo senso non è privo di significato il richiamo a Filippino Lippi (formulato forse dal Baldinucci), ossia a quell'autore che Longhi riteneva alla base del rinnovamento artistico operato dal Costa nel 1497 con la pala Ghedini, sempre in S. Giovanni in Monte. Né va dimenticato che proprio nel 1501 il Lippi eseguì il *Matrimonio mistico di S. Caterina* per la chiesa bolognese di S. Domenico. Se a ciò si aggiunge che anche il Perugino, soprattutto negli anni giovanili, si dimostra assai influenzato dallo stile disegnativo dei fiorentini, si può concludere che nel Costa, a cavallo tra il vecchio ed il nuovo secolo, l'influsso rilevante della scuola toscana e di quella umbra viene ulteriormente ribadito dai suoi disegni a penna che gravitano soprattutto in area fiorentina.

Va tuttavia sottolineata l'originalità dello stile di Lorenzo che, per quanto possa ricordare, nell'uso della penna e dell'acquerello, alcuni studi di Filippino,[2] se ne distingue per un tratto

L. Costa, *Un Santo*, Venezia, Fondazione Cini.

meno sintetico e nervoso, che invece trova qualche rispondenza nei disegni più o meno coevi di Amico Aspertini. D'altro canto, l'attenzione del Costa al disegno fiorentino dovette essere rivolta a diversi autori, come dimostra il confronto tra un foglio sicuramente autografo come *Cristo in casa di Simone Fariseo* (Oxford, Christ Church) e qualche studio del Ghirlandaio.[3] Piu avanti, tali influssi si estenderanno anche a Piero di Cosimo e a Fra Bartolomeo (si veda la scheda seguente).

Si può, infine, concludere asserendo che al Costa disegnatore (soprattutto a penna) spettò il merito di introdurre a Bologna novità ed influenze fiorentine, in un periodo di tempo che comprende gli ultimi anni del Quattrocento ed i primissimi del secolo seguente. Tale ruolo dovette essere di primaria importanza, poiché proprio ai disegni a penna di Lorenzo fu assai attento il giovane Marcantonio (a volte, come nel caso della *Donna che cavalca un leone* della Lugt, confuso con lui)[4] e, d'altra parte, varrebbe la pena di verificare in altri artisti bolognesi questo interesse verso il disegno fiorentino: si confronti, ad esempio, il *verso* del disegno attribuito a Jacopo Francia (n. 87).[5]

Per tornare al nostro foglio, vorrei sottolineare la somiglianza stilistica che lega tra loro il S. Girolamo (se-

condo a destra dopo il S. Sebastiano) ed un Santo (forse il medesimo) conservato presso la Fondazione Cini (inv. 31062) ed, inoltre, la tecnica sommaria, ma assai suggestiva per valori atmosferici, con cui è delineato lo sfondo.

In essa è da cogliersi in *nuce* lo stile abbreviato che caratterizza alcuni disegni del periodo mantovano dell'artista (dal 1506) e che comprendono, tra gli altri, due schizzi di *Processioni trionfali* venduti a Londra nel 1963[6] e gli schizzi per una scena di storia classica (? dalle guerre puniche) conservata al British Museum.[7]

1. Per un'analisi dell'influsso del Perugino a Bologna in questi anni si rimanda al saggio in catalogo della scrivente, dove, tra l'altro, vengono esplicitati i riferimenti al Longhi e agli artisti citati nel corso della scheda.

2. Faccio riferimento, ad esempio, ai due disegni pubblicati da B. Berenson (1938) ai nn. 1344 e 1288 (rispettivamente a Londra, British Museum e a Firenze, Uffizi). A proposito di copie dal Lippi, l'ascrizione al Costa del disegno (r.e.v.) dell'Accademia di Venezia (proposta nella mostra ferrarese del 1933) non è valida, così come non risulta adeguata quella, successivamente formulata, all'Aspertini (si confronti U. Ruggeri, 1984, pp. 374-375).

3. Il disegno di Oxford è pubblicato da J. Byam Shaw, 1976, n. 861. Per altri disegni del Costa si veda la nota 4 della scheda seguente e l'articolo di M.G. Diana 1986, pp. 45-53. Un raffronto stilistico potrebbe essere istituito con il disegno elencato da Berenson (II, 1938) al n. 885, conservato a Monaco.

4. Il disegno è pubblicato come opera di L. Costa (?) da J. Byam Shaw, 1983, n. 314, pp. 321-322. Nella scheda lo studioso ascrive alla stessa mano, sia pure ipoteticamente, altri tre disegni di Marcantonio: un foglio di Bayonne (J. Bean, 1960, n. 229); il putto Janos Scholz (K. Oberhuber, 1973, pp. 53-54, n. 44); il disegno di Berlino KdZ 2366. Per una discussione su questi disegni si rimanda al saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo.

5. Agli Uffizi si conserva un disegno recante un'attribuzione tradizionale a F. Francia (inv. 1450F), caratterizzato da uno stile assai vicino a quello del Ghirlandaio; inoltre Berenson (II, 1938, n. 864) ascriveva allo stesso artista un disegno di Marcantonio a Berlino (KdZ 2368).

6. Si vedano i riferimenti bibliografici in: J. Byam Shaw, 1983, pp. 321-322, n. 314.

7. A.E. Popham-P. Pouncey, 1950, pp. 27-28, n. 44.

71.
Studio preparatorio per «La Disputa di S. Cecilia davanti al prefetto Almachio» (Bologna, Oratorio di S. Cecilia)
(c. 1505-1506)
Petrioli Tofani, I, 1986 (come A. Aspertini)
penna, inchiostro bruno, carta bianca filigranata tinta sul verso con colore azzurro scuro
mm 177×290 (misure massime)
Iscrizioni: in basso verso il centro, a penna in grafia antica (di F. Baldinucci?) «Fra filippino»
Firenze, Uffizi, inv. 166E
Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese

Bibliografia: Morelli, 1893, p. 55 nota 1; Filippini, 1917, p. 62, nota 1; Longhi, 1940, ed. 1956, pp. 148-149; Venturoli, 1969, p. 166; Boon, 1969, pp. 159-170; Lucco, in Bologna, 1985, p. 150.

Si tratta di uno studio preparatorio per la *Disputa di S. Cecilia davanti al prefetto Almachio*, una delle storie affrescate nell'Oratorio di S. Cecilia a Bologna, per la quale, non essendo riconoscibile la mano dei tre principali protagonisti nella decorazione del ciclo (Francia, Costa ed Aspertini), rimane ancora aperto il problema critico dell'individuazione dell'autore.[1] Quest'ultimo, identificato dal Malvasia (1686) con l'Aspertini, venne ritenuto il Chiodarolo da Frizzoni (1891) e più recentemente il Bagnacavallo, forse con l'aiuto del Pupini (Lucco, 1985). Dal canto suo l'attribuzione del disegno riflette alterne vicende non meno contrastanti tra loro: il Morelli vi scorse per primo il Chiodarolo, mentre il Venturi lo riferiva al Costa, smentito poi dal Filippini a favore di Ercole Banci. L'ascrizione all'Aspertini proposta dal Longhi[2] (che vedeva nell'affresco un anonimo maestro bolognese influenzato da Amico), venne rettificata, giustamente, dal Venturoli, che riprendeva il nome del Costa risalente al Venturi. Mi pare che per risolvere il problema critico della paternità del disegno occorra scinderlo dalla ricerca dell'autore dell'affresco, in ciò distinguendo tra ideazione ed esecuzione. Quest'ultima dovette spettare ad uno degli artisti che gravitavano intorno al Costa (ed, in misura minore, al Francia), anche se risulta difficile (in assenza di dati documentari e a causa delle incerte personalità minori ricordate dagli autori più antichi, come Tamaroccio e Chiodarolo, e della scarsa conoscenza che possiamo avere a queste date del Bagnacavallo e del Pupini) proporre con qualche certezza un nome. Al contrario, per quanto riguarda la progettazione dell'opera possiamo avere precisi punti di riferimento grazie alla conoscenza dello stile disegnativo di due tra i tre principali maestri attivi nell'Oratorio, maggiormente indiziati per il disegno, ossia Aspertini e Costa. Né risulta impossibile immaginare che nel cantiere di S. Cecilia gli artisti minori operassero in stretta contiguità mentale con i maggiori, sviluppandone idee in uno stile che di volta in volta pone l'accento sul Costa o sul Francia o dichiara, nel contempo, un imbarazzato rapporto con l'Aspertini.

Nel nostro disegno si riscontrano affinità con la grafica del Costa (si veda l'unica stampa di lui nota, databile a dopo il 1502, n. 69), caratterizzata da una tecnica piuttosto irregolare ed asistematica: l'alternanza che in essa si verifica di aree tratteggiate ad incrocio ed altre a linee parallele di varia lunghezza e direzione, si può rintracciare anche nel disegno, la cui maggiore libertà esecutiva è dovuta al carattere più immediato della sua funzione. Inoltre, il tipo di tratteggio e la tipologia dei volti ritornano in un foglio conservato al British Museum, eseguito verso il 1504 secondo C.M. Brown, che scorge nella mano raffigurata al *verso* uno studio per la *Deposizione* di Berlino, datata in quell'anno.[3] Il percorso del Costa disegnatore nei primi anni del secolo risulta contrassegnato da una costante attenzione a modelli fiorentini, da Filippino Lippi a Fra Bartolomeo.
Questa asserzione diventa chiara se si confrontano tra loro lo studio preparatorio per la pala di S. Giovanni in Monte (n. 70), databile al 1500-1501, e per il quale si è sottolineato l'influsso del Lippi, ed il nostro foglio (che la relazione con gli affreschi lo suggerisce eseguito verso il 1505-1506) in cui molto opportunamente A.M. Petrioli Tofani ravvisa affinità con i disegni coevi di Fra Bartolomeo.[4]

Nel paesaggio accennato sullo sfondo il Costa prosegue quella libertà esecutiva destinata a tradursi in un caratteristico stile abbreviato nei disegni del periodo mantovano.[5]

1. Per questo aspetto, così come per i riferimenti bibliografici effettuati nel corso della scheda, si veda il saggio di M. Lucco citato nella bibliografia della scheda, pp. 150-152.
2. Tale attribuzione viene anche accettata da K.G. Boon (si vede la bibliografia specifica).
3. C.M. Brown, 1966, p. 347. Si veda anche A.E. Popham-P. Pouncey, 1950, pp. 26-27, n. 43.
4. A proposito dei disegni preparatori precedenti allo studio per S. Giovanni in Monte si veda il saggio della scrivente.
5. Si vedano le note 6 e 7 della scheda precedente.

72.
Caccia al leone
(c. 1515-1520)
B. XIV, 313, 416 (Agostino Veneziano);
P. V, 109, 47 (Giovanni Antonio da Brescia)
mm 148×219
Vienna, Albertina, HB X, 3p, 47
Provenienza: HB

Bibliografia: Hind, V, 1948, pp. 45-46, n. 27; Bober, 1957, p. 38, nota 1; Sheehan, 1973, p. 236, nota 13; Venturoli, 1982, p. 77; Zucker, 1984, pp. 355-356, n. 032.

La stampa è stata scelta come esempio di produzione grafica ispirata a disegni dell'Aspertini. L'autore è senza dubbio Giovanni Antonio da Brescia secondo un'indicazione che risale per primo al Passavant[1] (in precedenza il Bartsch proponeva Agostino Veneziano) e che venne recepita e sviluppata da tutta la bibliografia successiva (Hind; Bober; Sheehan; Venturoli; Zucker). In particolare Hind confrontava questa stampa con i *Putti danzanti* (H.V., 45, 25) eseguiti da un disegno di Aspertini, secondo Popham, che individuava nell'ambito della produzione del bresciano altre due incisioni ispirate a modelli del bolognese: la nostra *Caccia* e le *Tre figure in un pennacchio*.[2] Non c'è dubbio che le prime due derivino da disegni di Amico, mentre non è così evidente la desunzione da Aspertini per le *Tre figure*, recentemente collegate agli affreschi tardi di Minerbio dal Venturoli.[3] Per la *Caccia*, in particolare, rimane ancora il disegno preparatorio inedito conservato al Museo di Budapest.[4] In questo foglio è riconoscibile lo stile grafico caratteristico di un gruppo di disegni a penna e ad inchiostro che Aspertini eseguì già in una fase abbastanza matura della sua attività e che sono ora suddivisi tra gli Uffizi, il Kupferstichkabinett di Dresda, l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig e l'Albertina.[5] Precisamente a questo gruppo doveva appartenere lo studio preparatorio per la silografia con la *Conversione di S. Paolo* conservata alla Bibliothèque Nationale a Parigi.[6]

Il disegno di Budapest si rivela stilisticamente più affine, in particolare, al foglio di Dresda e ad un altro venduto da Sotheby's nel 1979, che sembrano collocarsi in un'epoca di poco antecedente rispetto agli altri.

La datazione intorno al 1515-1520 circa indicata da Zucker per la nostra stampa sembra rispondere puntual-

A. Aspertini, *Caccia al leone*, Budapest, Szépmüvészeti Muzeum.

A. Aspertini, *Studi di nudi*, ubicazione sconosciuta.

mente non solo all'evoluzione del linguaggio tecnico di Giovanni Antonio durante la seconda metà del secondo decennio (caratterizzato da un tratteggio relativamente povero), ma anche allo sviluppo dello stile disegnativo di Amico.

P. Bober per prima rintracciò il modello antico cui Aspertini si sarebbe ispirato in un sarcofago raffigurante una caccia al leone in Palazzo Rospigliosi a Roma che lo stesso Amico aveva in precedenza disegnato nel Wolfegg Codex (fol. 35v-36).[7]

Hind, che conosceva soltanto gli esemplari conservati al British Museum, segnala due impressioni della stampa, di cui la seconda, tarda, è ritoccata con bistro.

1. Lo stesso autore, tuttavia, nel vol. VI elenca la stampa tra le opere di Giovanni Maria Pomedelli (p. 148, n. 5).

2. Per i *Putti danzanti* e le *Tre figure in un pennacchio* (H. V, 45, 26) si rimanda anche a quanto scrive M. J. Zucker (1984, pp. 355-356, rispettivamente n. 031 e 033), che riporta anche la precedente bibliografia. P. Pouncey (1949, pp. 234-236) suggerì che anche altre due stampe di Giovanni Antonio da Brescia raffiguranti pannelli decorativi e segnalate da Hind rispettivamente ai nn. 46 e 50, fossero ispirate probabilmente a disegni di Amico. Sheehan (1973, p. 262), seguita da Sheard (1978, n. 153), accetta la paternità dell'invenzione di Aspertini limitatamente alla prima incisione, mentre Zucker (1984, pp. 368-369, n. 045; p. 372, n. 049) la ritiene probabile per entrambe, ma avverte che l'attribuzione al bresciano, soprattutto della seconda stampa, è piuttosto incerta. In ogni caso, entrambe le incisioni, al di là del fatto che siano autografe o meno di Giovanni Antonio, sembrano rispecchiare modelli del bolognese.

3. Si deve anche notare che la datazione intorno al 1515-20 circa proposta convincentemente da Zucker per la stampa rende impossibile un accostamento agli affreschi di Minerbio, la cui esecuzione è generalmente collocata nel corso degli anni trenta e oltre (si confronti: M. Faietti, 1984, p. 47, nota 42, con precedente bibliografia), quando Giovanni Antonio aveva cessato la sua attività (si vedano al proposito: J.L. Sheehan, 1973, pp. 235-237 e M.J. Zucker, 1984, pp. 315-318).

4. Inv. 2152. Fu riconosciuto all'Aspertini da P. Pouncey (com. sul *passe-partout* del disegno).

5. Per notizie relative a questo *corpus* si legga il saggio di chi scrive in questo catalogo.

6. La stampa, di cui è noto solo l'esemplare presso la Bibliothèque Nationale, è stata certamente eseguita su di un disegno di A. Aspertini, come per primo ha rilevato K. Oberhuber, 1973, p. 417, nota 9. Per un'analisi dettagliata della silografia si veda: M. Muraro-D. Rosand, 1976, p. 90, n. 17.

7. Per la storia del sarcofago e l'elenco delle sue desunzioni si confronti anche: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 232-233, n. 199. Marcantonio riprodusse lo stesso sarcofago in una stampa del suo periodo romano: B. XIV, 317, 422, citata nell'opera di cui sopra dove, invece, è assente un disegno di Aspertini, realizzato nella sua tarda attività e conservato al Kupferstichkabinett di Dresda (inv. 509): nel lato destro è raffigurato il sarcofago (si veda G. Cosmo, 1984, p. 38).

73.
La presentazione della Vergine al Tempio

(dopo il 1517-1518)
P. 2; H. 2
mm 145×146
Londra, British Museum, inv. K.K.89
Provenienza: nessuna indicazione sulle modalità di acquisizione

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 33, n. 002, con precedente bibliografia.

Come le stampe catalogate alle schede 72, 74, 75, costituisce un esempio di produzione grafica ispirata a disegni di Aspertini.

La *Presentazione* è l'unica incisione, delle sette di cui è composto il *corpus* grafico di Marcello Fogolino, a non recare la sigla dell'artista, anche se sulla sua autografia non esistono dubbi. In particolare, si è avvicinata questa stampa alla *Natività*, dove ricorrono un analogo modo di rendere le architetture nello sfondo con un sistema piuttosto irregolare di linee parallele od incrociate; la tecnica simile alla puntasecca e l'arioso paesaggio tracciato in lontananza.[1] Come la *Natività*, infine, la *Presentazione* va collocata tra le prime prove grafiche del Fogolino, anche se una puntuale datazione risulta assai difficile in relazione all'incerto sviluppo cronologico dell'intero *corpus* di stampe dell'artista. In ogni caso le affinità riscontrate tra le due opere ed il fatto che nella *Natività* si palesi la conoscenza della tecnica di Domenico Campagnola, le cui incisioni sono databili tra il 1517-18, consentono di formulare almeno un termine *post quem*. Fu il Longhi per primo a ravvisare in un disegno di Amico il modello per la stampa, confermato successivamente da Pouncey.[2] Zucker, invece, sottolineò le radici veneziane a suo avviso all'origine della genesi inventiva della composizione. Al di là di questo corretto riferimento all'area veneta per l'iconografia della *Presentazione* resta il fatto che lo stile delle figure, avvolte nei caratteristici panneggi sovrabbondanti, le loro fisionomie, il gesticolare dei personaggi sullo sfondo rimandano ad Amico: si confrontino, ad esempio, le due donne a sinistra nel disegno conservato all'Accademia di Venezia (n. 81) e S. Anna con la Vergine nel dipinto della collezione Longhi a Firenze raffigurante *Cristo fra la Vergine e S. Giuseppe*. Il ricorrere di tale stile in opere di diversa cronologia impedisce, comunque, di precisare ulteriormente, al di là di quanto si è già detto, la datazione della stampa. È stato ipotizzato che il Fogolino avrebbe potuto vedere il disegno di Amico durante quel viaggio nell'Italia centrale che Puppi colloca tra le prime esperienze dell'artista. Occorre tuttavia anche sottolineare che tra i disegni maturi dell'Aspertini (soprattutto quelli eseguiti a penna) si riscontrano analogie con lo stile di Domenico Campagnola. Manca una ricostruzione cronologica della produzione disegnativa dell'Aspertini e, pertanto, non si può collocare con esattezza allo stato attuale questa fase aspertiniana di contatto con l'ambiente veneziano, ribadita, tra l'altro, dalla silografia eseguita su suo disegno con la *Conversione di S. Paolo*, già attribuita al Campagnola.[3] Resta da verificare quali siano stati, dunque, gli esatti termini cronologici e le modalità (forse attraverso un viaggio a Venezia?) di questo suo rapporto con la cultura veneziana;[4] in ogni caso in questa occasione viene sottolineato il ruolo rivestito da Amico in qualità di fornitore di disegni per bulini e silografie (oltre alla *Conversione*, ricordiamo la *Predica del Battista* e la *Circoncisione* della serie della *Vita di Cristo* incisa da Francesco de Nanto su disegni di Gerolamo da Treviso il giovane).[5]

1. Per queste ed altre osservazioni sul piano tecnico si veda M.J. Zucker.

2. P. Pouncey, 1949, pp. 234-236. L'autore, inoltre, individuava in Amico il probabile disegnatore per la *Natività* e *La statua di Marco Aurelio* dello stesso Fogolino; il riferimento non pare tuttavia calzante per queste due stampe (per le quali si veda: M.J. Zucker, 1984, p. 33, n. 001 e p. 35, n. 005).

3. Per la bibliografia su questa stampa si veda la scheda 72, nota 6. L'attribuzione a D. Campagnola, certamente illuminante nei confronti di un'effettiva componente della cultura aspertiniana, si deve a P. Dreyer, 1971, p. 28.

4. Questo compito esula dagli scopi prefissati in questa mostra, ma costituirà argomento di una futura ricerca da parte di chi scrive.

5. P. Venturoli, 1982, p. 77; M. Lucco, in Bologna 1985, p. 168, n. 16.

74.
Giovane nudo appoggiato ad un bastone accanto ad un piedistallo coronato da una pigna (? allegoria del matrimonio)

(prima metà del sec. XVI)
P. I; H. I
mm 123×88
l'esemplare presenta foxing diffuso
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 2286
Provenienza: Istituto delle Scienze, Bologna

Bibliografia: Hind, VII, 1948, p. 243, n. 1, con precedente bibliografia; Schweikhart, 1986, p. 26, nota 132.

Non esiste una bibliografia relativa alla stampa, che viene semplicemente ricordata in alcuni repertori riguardanti i maestri monogrammisti (Brulliot e Nagler), oltre che dal Passavant e da Hind.

Mentre Nagler e Passavant vi scorgevano affinità con la maniera del Pomedelli,[1] Hind, più giustamente, sottolineava una vicinanza allo stile di Domenico Campagnola.

L'incisore è senz'altro attivo, in ogni caso, nella prima metà del secolo XVI, come concordano tutti; il disegno di cui si servì per la sua realizzazione forse ad acquaforte, appartiene con ogni probabilità ad Amico Aspertini, forse all'epoca del suo maggiore contatto con la cultura veneta (seconda metà del secondo decennio del Cinquecento).[2] Un disegno del bolognese, passato in vendita da Sotheby's a Londra (28-6-1979, n. 38), può rivelare, a mio parere, l'esatto punto di stile nel quale dovette essere eseguito il foglio preparatorio per l'incisione. La posizione del giovane rimanda in controparte al pastore in primo piano dipinto da Amico nella *Natività*, della cappella di Sant'Agostino a San Frediano di Lucca, eseguita tra il 1508 e il 1509. Non è ancora completamente chiarito il significato della raffigurazione nella quale Hind scorgeva un riferimento all'antico, ricordando una pigna simile su un altare in un rilievo votivo presente in un disegno di Ciriaco d'Ancona. L'associazione della testa di pecora (nel nostro caso ariete) con la pigna si trova anche nel disegno preparatorio di Amico per la stampa di Giovanni Antonio da Brescia (n. 72), ma in questo caso essa costituisce un'integrazione dell'artista rispetto al sarcofago cui il disegno si ispirò. È probabile che Aspertini abbia utilizzato elementi desunti liberamente da modelli antichi, attribuendo loro un significato allegorico.[3] Non è possibile stabilire con certezza se il ramo sia di mirto, come ipoteticamente suggeriva Hind; se così fosse, l'accostamento del mirto (sacro a Venere e considerato nel Rinascimento simbolo dell'amore eterno e della fedeltà coniugale) alla pigna (simbolo, tra l'altro, di fertilità) potrebbe alludere al matrimonio. La stampa è conosciuta soltanto nei due esemplari di Bologna e della Bibliothèque Nationale di Parigi.

1. Ricordiamo che il Pomedelli venne ritenuto da Passavant l'incisore della *Caccia al leone* (scheda 72, nota 1) disegnata da Aspertini.

2. A tale proposito si veda il saggio della scrivente in questo stesso catalogo.

3. Per la pigna in bronzo derivante da una fontana romana (ora in Vaticano, Giardino della Pigna) si veda P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 220-221, n. 187; una testa di ariete sopra un altare si trova nel fol. 31v del Wolfegg Codex (si veda G. Schweikhart, 1986, p. 80, fig. 15. Lo stesso autore pubblica, questa stampa come opera attribuibile ad Amico).

Monogrammista CAMST, *Tre Lanzichenecchi*, Londra, British Museum.

A. Aspertini, *Adamo ed Eva*, ubicazione sconosciuta.

75. *Allegoria della cacciata dal Paradiso terrestre e del sacrificio di Abele*

(quarto decennio del sec. XVI)
B. 3; P. 3
mm 227×320
Vienna, Albertina, inv. A, I. 22, p. 2
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Massari, 1983, pp. 87-88, n. 109, con la precedente bibliografia ad eccezione di Oberhuber, 1966, pp. 171-172, n. 290; Guidotti, 1979, pp. 302-310; Venturoli, 1982, pp. 78-79; Guidotti, 1983, pp. 161-162.

Malvasia, ricordando la *Cacciata* tra le stampe di Giulio Bonasone, indicava in Amico Aspertini l'inventore della composizione e forse anche l'esecutore dell'incisione. Recentemente S. Massari sottolineava l'estraneità dell'opera dal *corpus* del Bonasone,[1] mentre già in precedenza K. Oberhuber, oltre a confermare l'autografia di Amico per il disegno, osservava come la conduzione del bulino, non molto esperta, poteva rendere probabile un'esecuzione dello stesso Aspertini.

In effetti, la tecnica piuttosto asistematica (riconducibile ad Agostino Veneziano secondo il Bartsch, che catalogava la *Cacciata* tra le incisioni anonime della scuola del Raimondi)[2] potrebbe spiegarsi sia come trascrizione piuttosto fedele del disegno preparatorio di Amico, sia come risultato di un esperimento grafico condotto in prima persona. Da questo ultimo punto di vista, non abbiamo, tuttavia, molte possibilità di confronti: infatti, allo stato attuale delle conoscenze, ci è soprattutto nota l'attività dell'artista finalizzata alla preparazione di disegni per stampe (nn. 72-74), mentre forse l'unico caso in cui si può scorgere con certezza un'esecuzione grafica è rappresentato dai *Tre Lanzichenecchi*, firmato da un monogrammista la cui sigla venne sciolta in «Amicus» da P. Venturoli (che riteneva incisa da Aspertini anche la *Cacciata*). Le due stampe mostrano uno stile piuttosto diverso: ma questa divergenza potrebbe essere anche dovuta ad una diversa epoca di esecuzione. Infatti, non v'è dubbio che il disegno per la *Cacciata* appartenga alla maturità dell'Aspertini. Un foglio di Amico con *Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso* passato in vendita da Sotheby's a Londra (19/5/1977, n. 44) mi sembra costituire una prima idea per le due figure sullo sfondo. Lo stile di questo disegno rimanda al codice London I e, forse ancora di più al London II, fatto questo che comporta una datazione almeno negli anni trenta.[3] Inoltre, le figure della stampa rivelano quegli influssi michelangioleschi ravvisabili anche nella produzione pittorica di Amico della piena maturità.[4] Una certa differenza cronologica separa, dunque, le due incisioni: la prima, infatti, venne datata da Hind verso il 1510-20 ed anticipata da Venturoli verso il 1505.[5] Venturoli indicava in un'altra *Cacciata dal Paradiso terrestre* descritta dal Mariette il *pendant* della nostra stampa, nota altrimenti con il titolo di *Sacrificio di Caino*. Bartsch, infatti, aveva descritto le figure e gli elementi di cui si compone la scena con Adamo a sinistra, Eva a destra, Caino al centro, dietro di lui l'albero della vita con il serpente e sullo sfondo i due progenitori cacciati. Già Oberhuber sottolineò come l'altare a sinistra alluda piuttosto al sacrificio di Abele (presenza di una testa di agnello). A mio parere, la stampa costituisce una *summa* della storia dell'uomo dal peccato originale, esemplificato dalla cacciata e dalla necessità del lavoro (Adamo ed Eva sono rappresentati con i tradizionali attributi della zappa e della rocca), si-

no alla redenzione per mezzo del sacrificio di Cristo, prefigurato da quello di Abele. L'uomo al centro non va identificato con Caino, ma piuttosto sembra indicare la condizione dell'umanità dopo il peccato. Lo specchio è infatti anche il simbolo della prudenza intesa come conoscenza del bene e del male ed è precisamente con la promessa di tale conoscenza che il serpente indusse Eva a mangiare il frutto proibito, secondo il testo biblico (Genesi, 3, 4-5).

1. Per la bibliografia relativa al Bonasone, in cui è menzionata la stampa, si veda quanto riferisce la stessa studiosa.

2. Passavant (VI, 74-75, 3) ricordava un esemplare della Bibliothèque Nationale a Parigi con il monogramma A.V., concordando tuttavia col Bartsch nel rifiutare la stampa ad Agostino.

3. Per la datazione dei due codici si veda P.P. Bober, 1957, pp. 11-15.

4. M. Faietti, 1984, pp. 33-48.

5. Hind, VII, p. 244, n. 1. Ricordiamo che Pouncey (1949, pp. 234-236) riteneva la stampa derivante dal Romanino.

76.
Studio dal «Costantinus Augustus» del Campidoglio

(ultimo decennio del sec. XV)
penna, inchiostro bruno
mm 251×150 (misure massime)
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 1709
Provenienza: collezione Pepoli

Bibliografia: Faietti, 1986, pp. 225-226, n. 5.

Venne pubblicato per la prima volta da chi scrive come opera di ambito del Raimondi a causa delle affinità

con le caratteristiche tecniche e stilistiche ravvisabili nei primi disegni di Marcantonio. Le riserve tuttavia avanzate in quella occasione (che non consentirono un'ascrizione definitiva al bolognese) riguardavano l'esecuzione con la mano sinistra: infatti, nessuno dei fogli ascritti al Raimondi rivela la possibilità che l'artista fosse ambidestro.

Un'indagine sistematica compiuta in occasione di questa mostra sul *corpus* di disegni di Aspertini ha consentito l'individuazione di un primo periodo anteriore al Wolfegg Codex, in cui si situerebbe anche il foglio di Bologna, assieme ad altri conservati a Berlino, Londra, Cambridge (U.S.A.), Roma ed in diverse collezioni americane, nonché presso privati.[1] Tutti questi disegni rivelano l'uso del tratto mancino, a volte associato al tratto normale (nei casi piú vicini al Wolfegg); inoltre, è possibile anche individuare uno sviluppo cronologico che è segnato dal progressivo superamento di uno stile tipicamente settentrionale, con influssi di Ercole de Roberti e del primo Costa, grazie al contatto con quella componente fiorentina che fa capo particolarmente a Filippino Lippi e che si rintraccia già in disegni di «transizione», ossia in vicinanza dello stile compiutamente aspertiniano del Wolfegg.[2] Il nostro foglio si colloca abbastanza agli inizi a causa di quegli elementi costeschi che ne avevano reso possibile un'ascrizione ad ambito raimondiano; la sua cronologia dunque va precisata nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, verosimilmente agli inizi del soggiorno romano collocabile tra il 1496 e il 1503.[3]

Il modello antico, il *Costantinus Augustus* del Campidoglio, viene interpretato con una certa fedeltà e conferma un'esecuzione dal vivo ed un metodo di lavoro dell'artista che comporta, come è stato già osservato a proposito del Wolfegg,[4] uno schizzo prodotto di fronte all'originale ed una successiva rielaborazione per il taccuino. Si potrebbe anche aggiungere che l'omogeneità stilistica del Codex presuppone una sua esecuzione unitaria, mentre le differenze che intercorrono tra i fogli sciolti sottintendono una linea di sviluppo (durante la quale va precisandosi l'evoluzione artistica di Amico) ed insieme evidenziano la distanza cronologica che dovette separare tra loro disegni come il nostro dal Wolfegg. In particolare, il *Costantinus* non compare più tra i modelli antichi presenti nel taccuino e, pertanto, allo stato attuale delle conoscenze, costituisce un esempio di un primo approccio alla fonte antica destinato a non essere più rielaborato.

1. I fogli più vicini al *Costantinus* sono due disegni conservati al Fogg Art Museum (inv. 1932. 259; 1932. 311) ed ascritti a scuola veneziana del XV sec.; due *candelabri* ed una *grottesca* conservati a Berlino, Kupferstichkabinett (KdZ 5633-5634-5635); uno studio di *Evangelista*(?) del Gabinetto dei disegni di Bologna (inv. P.N. 1653).

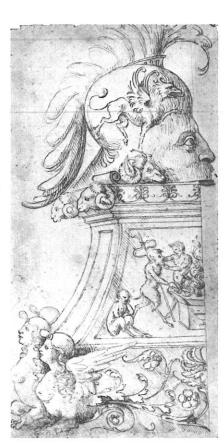
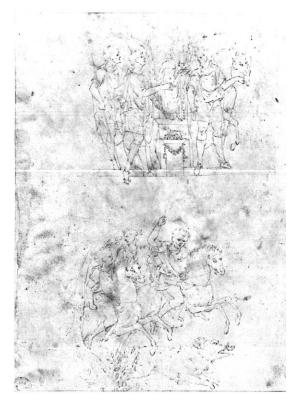
2. Si veda il disegno esposto (n. 77), che si ricollega ad una serie di altri fogli con simili caratteristiche (ma si legga al riguardo la scheda relativa ed il saggio della scrivente).

3. Si rimanda per ulteriori precisazioni al saggio della scrivente.

4. G. Schweikhart, 1986, pp. 23 ss.

A. Aspertini, *Due candelabri*, Cambridge (USA), Art Museums, Harvard University.

a sinistra:

A. Aspertini, *Zoccolo ornamentale recante un elmo romano dall'arco nuovo a Roma*, Cambridge (USA), Art Museums, Harvard University.

77.
Battaglia di Traiano contro i Daci (recto)
Sacrificio ad Apollo - Caccia al cinghiale (verso)
(ultimo decennio del sec. XV)
penna, carta beige
mm 365×275 (recto), 350×253 (verso)
Londra, British Museum, inv. 1923-4-20-2 r. e v.
Provenienza: timbro del collezionista sul recto, in basso a sinistra (timbro rotondo su fondo nero con lettere che non si distinguono)

Bibliografia: Schweikhart, 1986, p. 49, nota 234, figg. 110 e 111.

Il *recto* del disegno raffigura la parte destra di uno dei grandi rilievi traianei, reimpiegati nell'arco di Costantino (fornice centrale, lato ovest): l'imperatore a cavallo irrompe nella battaglia fra Romani e barbari, mentre i soldati a destra sollevano alcune teste tagliate ai prigionieri catturati. Il *verso* riprende, sempre dall'arco di Costantino, due degli otto tondi di epoca adrianea, che si trovano accoppiati sopra i fornici laterali, con scene di caccia e di sacrifici propiziatorii agli dei. L'attribuzione di questo foglio ad Aspertini, avanzata da Oberhuber e Faietti, è stata messa in dubbio da G. Schweickhart nel suo recente studio sul codice Wolfegg: per il *recto* soprattutto il sospetto che l'«autografia di Aspertini non appaia del tutto sicura e che il disegno sia almeno ripassato» (n. 1) mi trova del tutto consenziente.

Sul *verso* invece non esistono dubbi.[1] Si tratta comunque di un foglio molto interessante, che si collega al gruppo di disegni databili anteriormente al Wolfegg proposto da M. Faietti e rappresentato in mostra dal *Costantinus Augustus* di Bologna (77), a documentare lo studio dell'antico direttamente davanti ai monumenti.

Anche in questo caso, nel *recto* la ripresa del modello è abbastanza fedele, tranne che per l'integrazione del gesto del dace al centro del rilievo, già mutilo del resto alla fine del Quattrocento. Il guerriero, in modo del tutto incongruo, sta per dare il colpo di grazia ad un caduto del suo stesso esercito, mentre nel rilievo si gettava verso Traiano con le braccia tese ad invocare clemenza.[2]

Una diversa soluzione inventerà Aspertini nel foglio 39v-40 del Wolfegg, in cui riprende lo stesso rilievo: il barbaro ha un atteggiamento di attacco contro l'imperatore e brandisce con la mano sinistra uno scudo.[3] La rielaborazione più aperta e movimentata nello svolgimento della scena, meno fedele nei particolari e con l'inserimento, peraltro abituale, di figure non appartenenti al rilievo, conferma la sequenza cronologica proposta.

Ma i due tondi sul *verso*, sicuramente riconoscibili all'Aspertini, sono stilisticamente a ridosso di quei disegni del codice Wolfegg, in cui il segno è altrettanto veloce e nervoso.[4] Schizzi dal vero e rielaborazione di alcune parti del taccuino si collocherebbero dunque in uno stretto giro di anni, che si attesta ormai nella seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento.[5] Stabilire con esattezza i tempi di realizzazione del taccuino rimane difficile, ma una esecuzione articolata nel tempo non ne compromette l'omogeneità stilistica, né il carattere di repertorio tematico e formale, ricreato dalla sua passione romanticamente archeologica.

Non per nulla rientra in patria con un bagaglio culturale dei più diramati e complessi, di cui l'antico è componente essenziale e vincente per caratterizzare la sua successiva attività bolognese.

1. G. Schweikhart, 1986, p. 49, nota 234.
2. F. Perrier, 1645, tav. 25.
3. G. Schweikhart, 1986, pp. 92-93, fig. 23; gli altri tre rilievi traianei dell'arco di Costantino sono ripresi nei fogli 33v-34 (fig. 17), 35v-36 (fig. 19) e 40v-41 (fig. 24).
4. Per esempio i fogli 9 (fig. 1), 22v (fig. 7), 26 (fig. 9) e 36 (fig. 19).
5. Sono grata a Giovanni Agosti per avermi messo a conoscenza, dal suo lavoro sulla Colonna Traiana in corso di stampa, di una interessantissima prova sui tempi di esecuzione di alcuni disegni tratti a Roma direttamente dagli originali. Nel foglio 42r Aspertini ritrae, insieme ad altre statue, il Torso del Belvedere annotandolo «in casa de gentilhomini romani»: dunque quando non era ancora passato dalla collezione Colonna alla casa dello scultore Andrea Bregno, dove l'autore delle *Antiquarie Prospettiche* lo citerà fra 1496 e 1498, e dove Aspertini non avrebbe mancato di segnalarlo, come fa ogni volta che disegna un oggetto antico di proprietà di «mestro Andrea Scarpilino». Nello stesso lavoro, G. Agosti individua anche le citazioni antiche presenti nella *Battaglia* affrescata nel castello di Gradara, fra cui anche il rilievo traianeo del disegno al British Museum, attribuendo la responsabilità della decorazione all'Aspertini.

78.
Compianto su Cristo morto

(1500-1505)
penna, inchiostro marrone
mm 187×305
Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 34530
Provenienza: Dresda, collezione Grahl n. 56; asta Christies Londra, 1 maggio 1962, lot 106
Marca del collezionista in basso a destra: G.R.

Bibliografia: Frolich-Bume, 1962, p. 17 (riprodotto); Schmitt, 1964, pp. 35-36, tav. 27; Roli, 1984, p. 196.

Nel catalogo della coll. Grahl di Dresda il disegno portava già un'attribuzione ad Aspertini, ma si preferì, al momento della vendità, assegnarlo dubitativamente a Dürer[1] a seguito del confronto con due disegni del Museo del Castello Sforzesco di Milano, riferiti da R. Longhi ad un taccuino di viaggio del pittore tedesco durante il suo secondo soggiorno in Italia.[2] E tuttavia la proposta era stimolante, perché coinvolgeva in un certo senso anche Aspertini supposto a modello per Dürer nel caso del *Corteo dei Magi*. La Schmitt invece restituiva i disegni di Milano, insieme a questo *Compianto*, al pittore bolognese, documentandone così gli interessi nei confronti della cultura del primo Quattrocento: i modelli dei fogli milanesi sono infatti Giovanni da Modena in S. Petronio a Bologna e Jacopo della Quercia a Lucca e a Siena,[3] mentre quello del *Compianto* rimane ancora da identificare. Tuttavia, tenendo presente la libertà che Aspertini sempre mantiene nel riferirsi ad una fonte di studio, e il risultato che è sempre di uno stile molto personalizzato che filtra la memoria di un preciso prototipo, anche il modello da cui

deriva il disegno di Vienna andrà cercato nell'ambito della cultura tardogotica. Era quella infatti che poteva appagare i suoi interessi per gli effetti più irregolari dell'arte del passato «a partire dall'enfasi e dall'esotismo dei costumi, sino alla composta ma intrecciata articolazione dei nessi figurali».[4] Parecchi elementi (tipologia dei personaggi, panneggi ampi e avvolgenti, che nascondono la figura, gesti del dolore contrassegnati da una violenta deformazione) indicano consonanze molto precise con l'area nordica, tedesca in particolare, con la quale Aspertini ebbe sempre un rapporto privilegiato.

Anche dal punto di vista iconografico sceglie un momento della Passione più frequente nell'arte dell'Europa del Nord che in Italia: l'estremo saluto della Madre al Figlio morto, adagiato sul sudario sorretto da Nicodemo e Giuseppe di Arimatea, prima che venga deposto nel sarcofago.[5]

Il tratto, essenziale e fulmineo (si veda l'indicazione abbreviatissima del sepolcro ancora vuoto), si avvicina a quello di molti disegni a puro tratto di penna di Dürer, preparatori per incisioni e dipinti,[6] a conferma di una vicinanza non solo stilistica ma anche cronologica, entro la metà del primo decennio del Cinquecento.

1. L. Frolich-Bume, 1962, riprodotto a p. 17.

2. R. Longhi, 1961, pp. 8-9.

3. A. Schmitt, 1964, pp. 35-36, tav. 27.

4. R. Roli, 1984, p. 196.

5. G. Agostini, 1985, p. 303 con bibliografia relativa.

6. Si vedano ad esempio disegni come *Centauressa che allatta il piccolo*, Veste Coburg; *Cristo inchiodato alla croce*, Portinscale, Cumberland, F. Springell Collection; *Testa di uomo anziano con cappuccio* e *Nascita della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

79.
Funerale di un guerriero (?)
(primo decennio del sec. XVI)
penna, inchiostro marrone con rialzi di biacca, carta preparata ad acquerello
mm 254×371
Londra, collezione privata
Provenienza: C.R. Rudolph

Bibliografia: Colnaghi's Londra, 1962, 19 giugno/21 luglio, n. 9, tav. II, p. 72; The Burlington Magazine, 1962, luglio, p. XXXII (riprodotto); Sotheby's Londra, 1977, 4 luglio, n. 62; Colnaghi's Londra, 1979, giugno, n. 43, p. 88 (riprodotto); Christies Londra 1981, 7/9 luglio, n. 6; Cosmo, 1984, p. 36

Nel catalogo di vendita Colnaghi era presentato come un soggetto oscuro, forse allegorico. L'attenta indagine della Cosmo [1] ha interpretato la scena come i funerali di un personaggio mitologico, sottolineando precise derivazioni dal mondo classico nella identità di alcuni partecipanti: il giovane defunto è un guerriero per la presenza del trofeo di armi, la figura che scrive sullo scudo ripete il gesto della Vittoria che incide le imprese dell'imperatore, iconografia derivata dalla Colonna Traiana e molto diffusa anche sulle monete romane. Ulteriori nuove precisazioni possono meglio definire le fonti antiche studiate dall'Aspertini a Roma e riportate nella scena. La figura della Vittoria, ad esempio, deriva proprio da quella presente nel fregio della Colonna Traiana che è affiancata, come in questo caso, da un trofeo di armi.[2] Altre presenze significative confermano la valenza funeraria della scena: il guerriero morto deriva dalla statua giacente di Niobide, che si trovava nella collezione Maffei, già disegnata al foglio 33v del codice Wolfegg[3] mentre la figura seduta sulla sinistra deriva dalla suonatrice spesso presente in rilievi con banchetti funebri.[4] Il guerriero seduto sulla destra che si copre il volto col lembo del mantello sembra derivare il suo atteggiamento da una figura femminile presente in un rilievo ora perduto, cosiddetto *Nova Nupta*, che alla fine del Quattrocento si trovava a Roma: la scultura era molto famosa e Aspertini deve

averla conosciuta attraverso un'incisione perché riproduce la figura in controparte.[5]

Del resto la rappresentazione del dolore e del pianto, nascondendo il viso con la mano coperta dal manto si trova di frequente nei monumenti sepolcrali romani e nei rilievi a soggetto funebre.[6] Fra questi, il più famoso nell'antichità era quello della morte di Meleagro, nel quale sono sempre presenti le figure velate e piangenti di Atalanta e delle sorelle.[7]

Si tratta dunque di una scena «all'antica» derivata pezzo per pezzo da sarcofagi e da rilievi, e tuttavia il suo reale significato rimane ancora misterioso.

Irrisolta resta la identificazione dell'erma al centro con testa umana e orecchie animali e del vecchio barbuto che ad occhi chiusi regge fra le dita un filo teso (il filo della vita?).

La Cosmo ipotizzava potesse trattarsi del pianto di Achille sopra le spoglie di Patroclo, ma l'ambientazione agreste e la figura velata in primo piano a sinistra con la faretra vuota potrebbero far pensare ad una nuova rappresentazione del compianto sul corpo di Meleagro, inedita rispetto alla iconografia tradizionale.[8]

Si pensa allora nuovamente al modo in cui Aspertini costruisce il codice Wolfegg.[9] Nel taccuino confluiscono studi dall'antico direttamente ripresi dai monumenti, ma anche da disegni di altri artisti, da incisioni e da quanti altri modelli lo interessavano. La pagina nasce con pezzi di provenienza diversa, scomposti e ricomposti in una figurazione nuova, ma tematicamente omogenea. Il rapporto col modello è raramente archeologico e il risultato se ne allontana molto, rivendicando un suo carattere autonomo. Molti puntuali confronti si possono individuare in questo monocromo con singole figure del codice Wolfegg,[10] ma è forse più producente, dopo averne sottolineato la similitudine nel processo creativo, leggerlo come una sollecitazione a rivisitare una favola della civiltà antica.

E non è nemmeno improbabile che lo spunto sia dovuto ad una fonte letteraria, come avviene in molti altri artisti del Rinascimento.[11] Probabilmente nessuno dei rilievi sui sarcofagi e sugli archi trionfali romani, che pure suscitavano tanto interesse e studio, basterebbe da solo a giustificare il *pathos* di questa nuova creazione aspertiniana, che si colloca, successivamente al suo ritorno a Bologna, fra le straordinarie invenzioni della pala del Tirocinio e gli affreschi di S. Cecilia.

1. G. Cosmo, 1984, p. 36.
2. K. Lehmann-Hartleben, 1926, tafel 37.
3. G. Schweikhart, 1986, tafel XI, abb. 17.
4. S. Reinach, Répertoire Reliefs, III, 1912, p. 265.
5. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 231, n. 198; ma si veda anche K. Oberhuber, 1966, pp. 227-228.
6. M. Barasch, 1976, p. 23.
7. Sono grata ad Antonio Buitoni per questo, ed altri stimolanti suggerimenti.
8. G. Koch, 1975, *passim*.
9. G. Schweikhart, 1986, pp. 33 e 35-36.
10. Si vedano i fogli 22, 25v (sopra), 27 (sotto), 34v, 43v (sopra)
11. L. Faedo, 1985, pp. 6-8 e idem, 1986, pp. 5-42.

80.
Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini

(primo decennio del sec. XVI)
matita nera, carboncino e sanguigna, sfumino con contorni di penna, carta gialletta. Controfondato. Sul recto a stampatello una scritta antica a penna «M.R ALEX. O ACHILLINO AN. XXIII». Sul controfondo a penna, in grafia del Ferri «PELLEGRINO DA SAN DAN», cancellato, e a matita nera «FRANCESCO FRANCIA».
mm 393×286
Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 1445 F.
Provenienza: collezione di Leopoldo de' Medici

Bibliografia: Cavalcaselle-Crowe 1871, ed. cons. 1912, vol. II, p. 271; Ferri, 1890, p. 295; Lipparini, 1913, pp. 119-120; Frati, 1916, pp. 3-4; Longhi 1940, ed. 1956, pp. 149-150; Heinemann, 1961, p. 103; Barocchi, 1975, p. 247; Forlani Tempesti-Petrioli Tofani, 1976, p. 88, scheda 66.

Acquistato dal Cardinale Leopoldo de' Medici a Bologna nel dicembre 1673 tramite il marchese Annibale Ranuzzi, faceva parte di un gruppo di sette disegni, tutti attribuiti ad Aspertini, che ancora oggi si trovano nella collezione. Acquistato come Francesco Francia,[1] con tale riferimento compare nella descrizione del Ranuzzi,[2] nell'*Inventario* del 1793 e in quelli ottocenteschi.

Già il Cavalcaselle[3] confutava l'attribuzione del disegno al Francia, confermandone tuttavia la cultura bolognese. Il Longhi[4] sulla base di confronti con i «mirabili ritratti» sparsi negli affreschi di Lucca, toglieva il disegno al Francia in favore di Aspertini, datandolo intorno al 1510 «per i modi a mezza via fra Raffaello e Luca di Leida». Cadeva così definitivamente l'identificazione attestata

M. ALEX.
ACHILLIN
AN. XXIII

dalla scritta antica, ma apocrifa, del personaggio con Alessandro Achillini (1463-1512), medico e teorico bolognese, insegnante di logica e filosofia naturale a Padova e a Bologna. Restava tuttavia l'interrogativo sulla identità della persona, che ha tratti fisiognomici molto particolari. Lo studio sistematico delle incisioni di Marcantonio Raimondi, in occasione della mostra, ha permesso a M. Faietti una interessante identificazione: sulla base della incisione Bartsch 469 (17) il ritrattato sarebbe il fratello minore di Alessandro, Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538), poeta, letterato, musico, raccoglitore di monete e marchi antichi e studioso di autori greci e latini.[5]

È importante rammentare l'Achillini quale autore del poema *Il Viridario* concluso nel 1504,[6] per il prezioso quadro che ci offre della situazione culturale bolognese attraverso la rassegna dei nomi allora più noti del mondo letterario e artistico.

Di Amico, Achillini ricorda, in quella che è la più antica fonte che lo riguarda, che, al suo ritorno da Roma, «tutto il campo empie con le sue anticaglie retratte dentro alle romane grotte» (la Domus Aurea di Nerone). E al tempo della stesura del *Viridario* mi sembra di poter riportare l'esecuzione di questo vivissimo ritratto. Non mancano infatti convincenti confronti con opere contemporanee (Pala del tirocinium, affreschi di Santa Cecilia) nella stessa direzione di icastica caratterizzazione dei modelli, mentre la scelta dell'impostazione leggermente asimmetrica che domina lo spazio non è immemore dei ritratti contemporanei di Raffaello (*Giovane con la mela*, Firenze, Uffizi),[7] o di altri di più problematica attribuzione (*Ritratto d'uomo*, Vaduz, coll. Liechtenstein).

Aspertini si colloca così nel vivo di quelle «congiunture umbro-bolognesi» in cui anche il giovane Raffaello può aver avuto una parte importante.

1. A. Forlani Tempesti - A. M. Petrioli Tofani, 1976, p. 88, scheda 66 cui si rimanda per la bibliografia relativa agli Inventari degli Uffizi.
2. P. Barocchi, 1975, p. 247
3. G. B. Cavalcaselle - J.A. Crowe 1871, ed. cons. London 1912, vol II, p. 271.
4. R. Longhi 1940, ed. 1956, pp. 149-150.
5. T. Basini, 1960, pp. 148-149.
6. G. Guidicini, 1868, vol. I, p. 404.
7. K. Oberhuber, 1982, p. 32.

81.

a) ***Nudi d'uomini***
b) ***Resurrezione di Lazzaro****
(fine primo decennio del sec. XVI)

penna e acquarello su pergamena
mm 138 × 109
Venezia, Accademia, inv. n. 61
Provenienza: Milano, collezione Giuseppe Bossi
In basso a destra: 169

Bibliografia: Loeser, 1903, p. 178; Jacobsen, 1905, p. 92; De Fabriczy, 1905, p. 410, riprodotto a p. 411; Fogolari, 1913, p. 25, fig. 82;

Ricci, 1915, p. 112; Longhi 1934, ed 1956, p. 62, fig. 201; Roli, 1984, p. 196; Ruggeri, 1984, p. 374.

Il disegno pervenne alla Galleria di Venezia dalla collezione di Giuseppe Bossi (1777-1815), che per la molteplicità degli interessi si configura come «la personalità più rappresentativa dell'età napoleonica in ambito milanese» (n. 1). Pittore, letterato, critico d'arte fu segretario dell'Accademia di Brera dal 1801 al 1807, svolgendo in quella veste una fecondissima attività in favore delle arti. Appassionato bibliofilo ed esperto di antichità, fu in relazione con i più noti intellettuali contemporanei, italiani ed europei. Si dedicò anche agli studi sull'arte italiana, soprattutto Leonardo e la pittura lombarda del '500, largamente presente nella sua collezione personale, che, oltre i 3092 disegni inventariati dopo la sua morte in occasione della vendita, comprendeva anche dipinti, sculture, monete, antichità e stampe. Eccezionale era anche la ricchissima raccolta di libri per la vastità degli interessi del Bossi, documentata ancora una volta dal catalogo della vendita effettuata nel 1817.[2] Particolare valore per definirne l'articolata cultura figurativa acquista perciò il preciso riferimento, di mano del Bossi stesso,[3] che si trova sul *verso* del foglio veneziano: «Amico Aspertino / Il Malvasia dice che soleva / disegnare su pergamena». È questo uno dei rari, ma significativi appunti che il collezionista ha lasciato su alcuni dei suoi disegni.

La pergamena veneziana presenta due diverse composizioni: nel registro superiore le figure ignude sono studi preparatori, mentre in basso la scena, fino ad oggi non identificata, rappresenta la *Resurrezione di Lazzaro* alla presenza delle due sorelle. Le figure sono scalate secondo una disposizione ad arco che ricorda, ma con significative differenze, una lunetta con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* nella cappella Cenami in San Frediano a Lucca, l'importante complesso di affreschi eseguiti dall'Aspertini fra 1508 e 1509.

Anche la parte superiore, pur memore degli studi sull'antico per la scaltrita individuazione di diversi tipi di movimento, trova significativi riscontri nelle scene lucchesi. Il fitto tratteggio incrociato, erede di una pratica disegnativa ancora quattrocentesca è usato dal pittore anche negli affreschi per modellare la muscolatura e gli ampi panneggi, sottolineati da pesanti e profondi gorghi di pieghe replicate a terra. E simili sono anche la vivacità disarticolata dei movimenti dei nudi, le esagerazioni anatomiche e certi aguzzi profili di vecchi molto vicini ai monocromi dei sottarchi della cappella. Tuttavia, il fare «largo e macchiato», il più ampio e pausato modulo compositivo e l'esecuzione meno analitica che caratterizza soprattutto la scena inferiore aprono già verso soluzioni più drammatiche, che Aspertini sperimenterà nel corso del secondo decennio. Non a caso R. Longhi pubblicava solo questa parte del disegno per poterlo avvicinare alla «stessa data o poco più tardi» della *Pietà* di S. Petronio (1519).[5]

1. G. Nepi Scirè, 1982, p. 11.
2. P. Barocchi, 1975, p. IV.
3. U. Ruggeri, 1984, p. 374.
4. M. Tazartes, 1982, figg. 5, 21, 22.
5 R. Longhi 1934, ed. 1956, p. 62, fig. 201.

82.
Scena composita con figure nude

(1515-1520)
penna inchiostro marrone, carta bianca
mm 412×308
Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 6158 F.
Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese

Bibliografia: Giglioli, 1933, p. 458.

Si tratta di uno studio di figure maschili nude, parte sedute parte in piedi, rivolte verso destra. Il putto che irrompe dal primo piano richiama, col gesto del braccio alzato, l'attenzione degli spettatori verso una scena che avviene oltre i limiti del foglio. Soltanto un guerriero in piedi, nudo e con elmo piumato in testa, si volge di tre quarti verso l'esterno: è la figura più appariscente del disegno, per la funzione di coinvolgimento del riguardante, e per la posa elegante e sfrontata. Un significativo parallelo si può trovare in una figura altrettanto imponente e articolata con simile padronanza dello spazio, quale il *Reggistendardo* inciso da Marcantonio (Bartsch XIV, 357, 481). La conoscenza delle incisioni da parte degli artisti e la loro velocissima diffusione non è argomento che in questa sede necessiti di essere ribadito: l'opera di Marcantonio, ad esempio, che deriva da un disegno di Raffaello, ed è dunque databile dopo il suo arrivo a Roma (1508 c.), viene immediatamente ripresa da Tiziano in due figure del *Trionfo di Cristo* (1510-12). Quanto al caso di Aspertini, oltre la probabile citazione, nella individuazione di un preciso ambito di riferimento è da sottolineare l'uso della penna come fosse un bulino, e la graffiante incisività molto vicina al sistema della tec-

nica incisoria nel gioco delle linee e nel tratto incrociato.

L'eventuale attività di Aspertini come incisore è ancora tutta da studiare, dopo l'interessante avvio proposto da P. Venturoli (1982), ma sicuramente molti dei suoi disegni sono serviti per incisioni e silografie.[1] Particolarmente interessante risulta, nel caso del foglio degli Uffizi, il confronto con una silografia rappresentante la *Conversione di S. Paolo*, il cui disegno è stato giustamente restituito all'Aspertini da K. Oberhuber nel catalogo delle incisioni della National Gallery di Washington,[2] ma che anticamente era riferita a Domenico Campagnola.

Molto simili vi sono le esagerazioni anatomiche così tipiche dell'Aspertini, nelle teste grosse, nel violento scorcio dei volti con i capelli travolti da un movimento impetuoso, nel gonfiarsi esorbitante dei muscoli. E anche il segno, come si accennava, è vicinissimo a quello della incisione nel costruire l'anatomia e nell'articolare e ombreggiare lo sfondo. Anche in altri disegni a penna Aspertini raggiunge risultati simili (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: 1452 F e 1454 F) aprendo uno spiraglio su quella che deve essere stata, certamente, una proficua collaborazione con gli incisori contemporanei, e non solo di area bolognese.

1. Si vedano al riguardo le schede di catalogo 72-75 ed il saggio di M. Faietti.

2. K. Oberhuber, 1973, p. 417, nota 9.

83.
Bacco ed il suo corteo

(c. 1506)
B. 7; H. 7
mm 252×302 (misure maggiori)
la matrice è tagliata ai quattro angoli; una doppia cornice a stampa riquadra la composizione
Vienna, Albertina, inv. 1958/30
Provenienza: HB

Bibliografia: Kristeller, 1921, p. 268; Petrucci, 1964, p. 48; Sheehan, 1973, p. 494, n. 179; Sopher, 1975, p. 15, n. 5; Sopher, 1978, p. 13, n. 8.

Attribuita dal Bartsch al Maestro IF. (sigla che a suo parere avrebbe potuto indicare Jacopo, Giulio o Giovanni Battista Francia), venne in seguito assegnata al figlio maggiore di Francesco da Passavant[1] e da Hind, ai quali si deve la ricostruzione di un *corpus* di incisioni di Jacopo abbastanza omogeneo sotto il profilo tecnico e stilistico.[2]

Allo stesso Hind risale l'identificazione del modello antico della stampa in un sarcofago romano con la *Scoperta di Arianna* (Oxfordshire, Blenheim Palace), che ancor oggi, nonostante le cautele dello studioso, sembra essere il prototipo più attendibile,[3] sia pure ripreso con varianti (come l'inserzione del giovane seduto a sinistra e la sostituzione, forse dovuta ad un equivoco, della pantera di Bacco con il cane con un serpente).[4]

Una datazione intorno al 1506 è stata avanzata da Sheehan, seguita da Sopher, sulla base di indubbie vicinanze tecniche all'? *Apollo con Giacinto ed Amore* (n. 24), che Marcantonio datava in questo anno e che forse si ispira alla stessa fonte antica. Dal punto di vista stilistico, le figure sono strettamente connesse a quelle del padre: è stata giustamente messa in rilievo (Sheehan) una particolare vicinanza al disegno di Francesco con *I tre musici*, conservato all'Albertina (n. 65), ma si potrebbe anche aggiungere che l'espressione melanconica del satiro a sinistra, accanto alla Menade, richiama assai da vicino il giovane a destra nel *Sacrificio all'antica* della Pierpont Morgan Library (n. 64), anch'esso opera di Francesco. Anche se è assai probabile che Jacopo abbia utilizzato un suo disegno per questa incisione, risulta innegabile che il suo stile sia profondamente influenzato dal padre, non solo morfologicamente, ma anche nella concezione spaziale (piano di fondo ravvicinato e trattato uniformemente, contro cui campeggiano figure che non si dispongono in profondità, ma in superficie).

La conoscenza dell'antico palesata in questa stampa è stata messa in relazione con un viaggio romano di Jacopo (Hind; Petrucci); in realtà, è soprattutto a partire dalle stampe successive, in particolar modo dalla *Lucrezia* (n. 85), che si infittiscono richiami e riferimenti alle opere di Raffaello degli anni 1509-1512,[5] tali da rendere credibile l'ipotesi di una presenza dell'artista a Roma, formulata per primo dal Passavant, accolta da Hind e Petrucci e ripresa da Sheehan con una ricchezza di riferimenti all'opera pittorica di Raffaello che presuppone una conoscenza diretta e non mediata, ad esempio, dalle stampe di Marcantonio. Tuttavia anche la conoscenza del modello antico presente in questa stampa (la fortuna iconografica del sarcofago non registra, allo stato attuale delle conoscenze, riprese grafiche di ambito bolognese precedenti),[6] può far ipotizzare un primo viaggio romano già intorno al 1506.

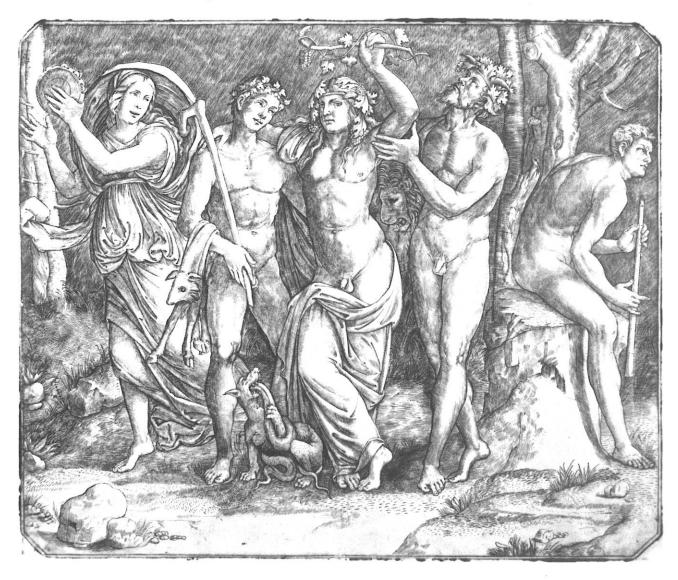
L'inserzione di una figura estranea (il giovane a destra) fa parte di quella assimilazione creativa dell'antico da cui nasce anche la decisione di riprodurre in controparte il modello, divenuto così uno spunto inventivo per

una scena all'antica e non il modello di una ripresa dal vero.[7]

Hind segnalò l'esistenza di una stampa di un anonimo (v, 298, 22) raffigurante *Bacco tra un satiro ed un fauno*, la cui idea generale potrebbe risalire alla nostra incisione.

1. Ancor prima di Passavant, fu Ottley (II, 1816, pp. 772-774), ad identificare il monogramma IF. con Jacopo Francia. Tale identificazione risulta ancor oggi la più corretta, poiché Giovanni Battista (1533-1575), figlio di Giulio, è escluso a causa della datazione troppo avanzata della sua attività in relazione allo stile delle stampe. Quanto a Giulio, fratello di Jacopo e nato nel 1487, le recenti indagini sulla sua produzione pittorica (N. Roio, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986, pp. 29-37) confermano che la prima attività indipendente rispetto al padre si colloca intorno alla fine del secondo decennio del secolo ed è concepita in stretta collaborazione con Jacopo; al contrario, di quest'ultimo sono noti dipinti realizzati autonomamente anche prima della morte di Francesco ed eseguiti in uno stile assai vicino a quello del padre. Si può quindi ipotizzare che, a fianco dell'attività pittorica, Jacopo maturasse un'attività incisoria già nel corso del primo decennio ed ancora in stretta connessione stilistica con Francesco e, sul piano tecnico, con Marcantonio.

2. Al *corpus* di incisioni presentato dal Bartsch, Passavant (v, 222-225, 8-18) ne aggiunse altre, alcune delle quali già elencate da Brulliot (II, 1833, n. 1433) e, dal Bartsch tra gli anonimi da Marcantonio (B. XV, 37, 6). Hind, successivamente, le inserì tutte nel suo repertorio relativo al Francia, tranne per la *Testa di donna* elencata dal Passavant al n. 15, aggiungendovi al n. 11 e al n. 15 due stampe precedentemente non segnalate e al n. 4a la *Lucrezia* elencata tra le opere anonime da Bartsch (XV, 28, 1). Lo stesso autore ritenne dubbie le incisioni segnalate ai nn. 10, 16, 17, prive di monogramma. Più recentemente, Sheehan (pp. 492-493) stabilì per prima una cronologia e formulò considerazioni tecnico-stilistiche relative all'intera attivi-

tà del Francia, giungendo in tal modo ad avanzare riserve circa l'attribuzione delle stampe H. 15 e H. 17 e riproponendo di nuovo, nel catalogo di Jacopo, quella *Testa di donna* elencata dal Passavant e respinta da Hind (che l'aveva inserita, sia pure con notevoli riserve, entro il suo catalogo di Jacopo de' Barbari al n. 30).

3. Si veda P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 115, n. 80, con riferimenti alla storia del sarcofago.

4. Sheehan osservava opportunamente che un cane simile, senza serpente, appare in un disegno nell'Album I Dal Pozzo al British Museum, fol. 27. Piuttosto simile a quella della stampa è la bestia che compare nel disegno desunto dal sarcofago di autore mantovano, ca. 1480 (M. Winner, 1967, pp. 110-111, n. 68). Si veda al riguardo la nota seguente.

5. Si rimanda a quanto scritto nella scheda dedicata alla *Lucrezia* (n. 85), con particolare riferimento alla nota 5.

6. Si confronti P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, p. 115, n. 10, dove viene elencato un disegno di artista mantovano, 1480 ca, conservato a Berlino, come unico precedente cronologico alla stampa.

7. Circa l'assimilazione dell'antico nelle stampe giovanili di Marcantonio, si rimanda a quanto scritto in questo stesso catalogo nelle relative schede. Nella *Ninfa di una fontana* o *Divinità marina* (n. 86), incisa più tardi da Jacopo, così come nel disegno di Berlino con l'*Apollo Belvedere* (n. 88) (che forse potrebbe spettare al nostro), l'uso di modelli antichi varia, rivelando un'attenzione più documentaria.

84.
Cleopatra

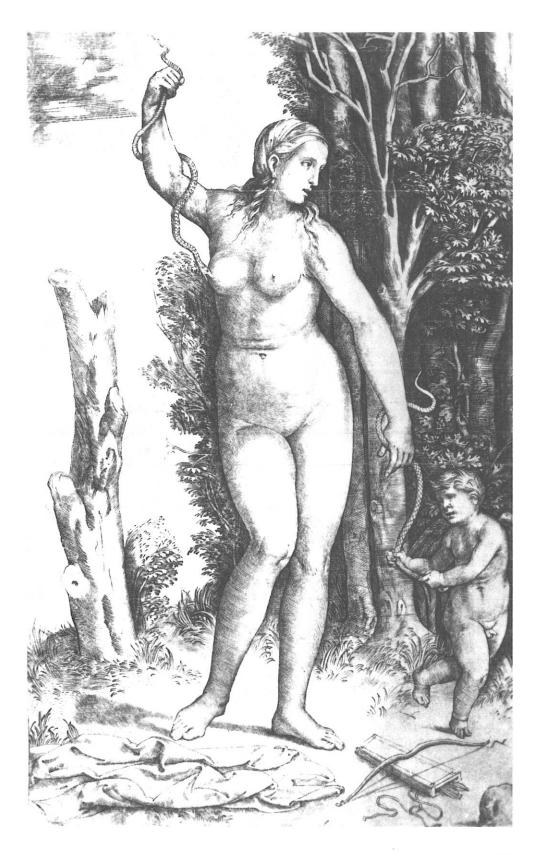
(c. 1508-1509)
B. 5; H. 5, I stato
mm 279 × 173
due piccole lacune sul manto; i quattro angoli, in origine obliqui, resi rettangolari
Vienna, Albertina, inv. 1958/29
Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen

Bibliografia: Giglioli, 1934, p. 372 e seg.; Petrucci, 1964, p. 48; Oberhuber, 1966, pp. 82-83, n. 98; Sheehan, 1973, p. 493.

Assai scarsa la bibliografia di questa stampa che Giglioli metteva in relazione con *Venere, Marte ed Amore* di Marcantonio (n. 34) soprattutto per quanto riguarda l'iconografia dei due nudi femminili, mentre Sheehan vi scorgeva influssi dello stile veneziano del Raimondi, intorno al 1507-1509. Quest'ultima osservazione consente di accostare la *Cleopatra* alla *Grammatica* che Marcantonio incise proprio a Venezia (n. 30): si tratta, in realtà, di un accostamento valido soprattutto sul piano tipologico (raffigurazione della parte inferiore del corpo), mentre la tecnica rimane assai diversa da quella raimondiana. Gli interessi pittorici di Marcantonio si esprimono attraverso il probabile impatto con la tecnica grafica di Giulio Campagnola (uso del puntinato) coniugata ad un robusto chiaroscuro di origine ancora düreriana. La delicata modulazione chiaroscurale di Jacopo e la sua varietà argentea di toni (si veda in particolare il gruppo di alberi a destra) nascono da un tratteggio fine e al contempo irregolare che può anche ricondurre ai modi di Lorenzo Costa, nella sua *Presentazione al Tempio* (n. 69).[1] Inoltre, la figura non viene inserita in uno spazio descritto in profondità, ma campeggia in primo piano contro uno sfondo ravvicinato, come in molti disegni del padre Francesco (*Il Giudizio di Paride* all'Albertina (n. 67) presenta anche profili assai vicini alla *Cleopatra*). È probabile che quando Jacopo incise questa stampa, Marcantonio avesse già eseguito o stesse realizzando *Venere, Marte ed Amore*, datata 16 dicembre 1508: per quanto diversi tipologicamente e nell'atteggiamento, Venere ed Amore riconducono a Cleopatra ed il putto, così come si richiamano tra loro la faretra in basso a destra ed il tronco sulla sinistra raffigurati in entrambe le stampe, sia pure con varianti.[2] il 1508 potrebbe, dunque, essere un termine *post quem* per l'incisione del Francia, attento alle novità del Raimondi, che tuttavia non segue interamente, contrapponendo al plasticismo scultoreo influenzato da Michelangelo di Marcantonio una interpretazione delicata del protoclassicismo del padre.

Hind descrive tre stati: il primo, senza ombreggiatura; il secondo, con ombre orizzontali aggiunte tra il tronco di albero ed il bosco; il terzo, ripassato.

1. J.L. Sheehan (1973, p. 490, n. 178) sostiene che la tecnica grafica del Costa non è dissimile da quella di Jacopo, nel suo periodo di mezzo rappresentato, per esempio, dalla *Santa Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovanni Battista* (H. V, 232-233, 8). In realtà, il tratteggio fine ed irregolare caratterizza più ampiamente la produzione di Jacopo come si può vedere anche da opere precedenti come *Bacco ed il suo corteo* (n. 83). Per Giglioli la varietà dei toni e gli effetti in prevalenza pittorici di Jacopo preludono all'acquaforte. Per Sheehan la *Cleopatra* di Jacopo e la *Venere* di Marcantonio si ricollegherebbero ad un antico gruppo di Venere ed Eros, peraltro non individuato (1973, p. 496, nota 1).

2. Un disegno attribuito a Marcantonio da K. Oberhuber e conservato a Praga presenta la posizione delle braccia della Cleopatra ed un putto accostato alla figura maschile con qualche analogia rispetto a quello della stampa.

85.
Lucrezia
(c. 1511)
B. 4, I stato; H. 4, II stato
mm 267 × 180
Vienna, Albertina, inv. 1958-28/1
Provenienza: HB

Bibliografia: Pittaluga, s.d. (ma 1930), p. 160; Giglioli, 1934, p. 372 e seg: Stechow, 1960, p. 74, nota 11; Petrucci, 1964, p. 48; Oberhuber, 1966, p. 82, n. 95; Sheehan, 1973, p. 496, n. 180; Faietti, 1986.

Hind per primo avanzò il riferimento alla *Grammatica* di Marcantonio (n. 30) realizzata durante il soggiorno veneziano (1507-1508). Tale connessione venne in seguito accettata da Sheehan, che, tuttavia, non scorse una stretta dipendenza di Jacopo da Marcantonio, ma piuttosto una comune derivazione da prototipi antichi, cui il Francia seppe forse ancor più avvicinarsi rispetto al Raimondi.[1] La posizione orizzontale del pugnale ricordava, invece, ancora ad Hind, la *Lucrezia* (n. 41) incisa da Marcantonio a Roma.[2]

Una datazione intorno al 1510 viene avanzata da Sheehan che vi scorge influssi tecnici e stilistici dal Raimondi, soprattutto nelle forme più ampie e nel morbido modellato che, a suo avviso, rivelano un netto avanzamento rispetto al *Bacco* (n. 83).

Hind segnalava tre stati: il primo (ignorato dal Bartsch) caratterizzato dalla mancanza delle nuvole; il secondo, con l'aggiunta delle nuvole ai lati della nicchia e di un'ombreggiatura orizzontale nel pilastro sinistro; infine, il terzo, privo di nuvole, sostituite dall'ombreggiatura, e con una finestra con sbarre a destra.

I riferimenti formulati da Hind alla *Grammatica* e alla *Lucrezia* raimondiane sono certamente pertinenti, ma vanno precisati ulteriormente. Non v'è dubbio che l'eroina di Jacopo si ispiri a quella che il suo concittadino incise su di un disegno di Raffaello (n. 98), riscuotendo quel successo di cui anche la stampa del Francia potrebbe costituire un riflesso. Questa osservazione comporta precise implicazioni sul piano cronologico, stabilendo un *post quem* nel 1510 che si è indicato come epoca di esecuzione della incisione del Raimondi. Inoltre, dal punto di vista tecnico la nostra *Lucrezia* comporta un avanzamento non solo rispetto al *Bacco*, ma anche nei confronti della *Cleopatra* (n. 84), che si è messa in relazione con *Venere, Marte ed Amore* incisa da Marcantonio nel dicembre del 1508 (n. 34).

Si può concludere che Jacopo fu probabilmente impegnato nell'esecuzione della stampa intorno al 1511: a queste date, mentre il Raimondi si andava configurando come un interprete sensibile del classicismo raffaellesco, il Francia sembra attestarsi su di una via di compromesso, almeno sotto il profilo stilistico. Infatti, come voleva Hind, la sua *Lucrezia* non è molto distante al nudo elaborato da Marcantonio nella *Grammatica*, nonché a quelli presenti in disegni del padre, Francesco, come il *Giudizio di Paride* dell'Albertina (n. 67). In altri termini, a queste date l'ideale di bellezza femminile di Jacopo riflette ancora il protoclassicismo di Francesco, sia pure aggiornato con qualche novità romana.

Da questo punto di vista è stato notato (Sheehan) che alcune incisioni di Jacopo, certamente successive alla *Lucrezia*, come la *Carità* e la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino*, rivelano la conoscenza di opere di Raffaello intorno al 1509-1512,[3] tanto da confermare l'ipotesi di un viaggio romano che Passavant per primo suggerì, seguito da Hind e dal Petrucci.

Mentre mancano testimonianze documentarie che comprovino in

J. Francia, *Lucrezia*, Vienna, Albertina.

modo definitivo tale ipotesi, resta il fatto che anche alcune opere pittoriche di Jacopo intorno al 1515, rivelano una certa monumentalità di stampo raffaellesco[4] ed inoltre la cultura antiquaria di incisioni come la *Ninfa di una fontana o divinità marina* (n. 86), realizzata in vicinanza della *Lucrezia*,[5] lasciano supporre che intorno al 1511-1512 (o poco prima) il Francia possa essere venuto a diretto contatto con le opere romane, moderne ed antiche. Del resto anche la possibilità che l'*Apollo Belvedere* di Berlino (n. 88) sia stato disegnato da Jacopo, costituisce un ulteriore elemento di sostegno a questa ipotesi.

Lucrezia, l'eroina romana divenuta simbolo della fedeltà e della castità coniugale,[6] incontrò a Bologna una notevole fortuna nell'ambito della produzione pittorica di Francesco Francia e della sua bottega, a giudicare dalle tre versioni dipinte di York, Dresda e Dublino.[7] Rispetto al padre,

Jacopo predilige la figura intera, completamente nuda ed atteggiata all'antica, in tal modo aggiornando le versioni pittoriche.[8] Un'altra versione della *Lucrezia* (H. V, 231, 4a), incisa con ogni verosimiglianza dallo stesso artista, nonostante le perplessità di Hind, replica la prima redazione, ma variando la posizione della testa, in questo caso frontale.[9]

1. L'autrice avanza un riferimento ad una statua inserita nel *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine* di S. Reinach (2: 1, 1897-1910, p. 336, n. 5).

2. Giglioli nega ogni derivazione dalla *Lucrezia* di Marcantonio, mentre Stechow ribadisce l'influsso su Jacopo.

3. Si veda quanto scritto dalla studiosa in particolare a proposito della seconda stampa (p. 498, n. 181).

4. Si veda, in particolare, il saggio di chi scrive in questo catalogo.

5. Anche *Bacco ed il suo corteo* nasce da un prototipo antico, ma per ogni considerazione al riguardo si legga quanto scritto nella scheda relativa (n. 83). Sheehan (p. 492) posticipa leggermente al biennio 1512-1514, la data del probabile viaggio a Roma; in realtà l'assenza di documenti riguardanti il pittore, per buona parte del secondo decennio del Cinquecento, affida soltanto all'evidenza stilistica la cronologia di questo presunto soggiorno a Roma.

6. Per uno studio iconografico relativo alla Lucrezia, il cui suicidio, dopo l'oltraggio compiuto da Tarquinio, pose fine alla monarchia in Roma, si veda: W. Stechow, 1951, pp. 118 ss.

7. M. Faietti, 1986.

8. In un dipinto conservato a Köln (Wallraf-Richartz Museums) raffigurante la *Castità*, Jacopo è ancora abbastanza vicino alla *Lucrezia* elaborata dal padre, sebbene preferisca allungare l'inquadratura a mezzo busto propria dei dipinti di Francesco e lasciar trasparire, attraverso i veli, le forme più scultoree della sua figura femminile.

9. W. Stechow sosteneva che l'espressione del viso patetica e la mano sinistra di questa *Lucrezia* fossero da mettere in relazione ad una *Lucrezia* attribuita ad Antonio Lombardi presso la Walters Art Gallery (lo stesso autore tuttavia condivideva le perplessità di Hind circa l'attribuzione a Jacopo della stampa, estendendole anche alla nostra versione dell'eroina). Va precisato che anche questa seconda stampa sembra autografa, in quanto in essa si ravvisa il caratteristico stile grafico asistematico del Francia, che costituisce una componente costante dagli inizi della sua produzione fino alle opere più mature (si confronti H. V, 234-235, 16). Inoltre, lo sguardo frontale sembra avvicinarsi di più al disegno di Raffaello preparatorio per la *Lucrezia* di Marcantonio (n. 98), mentre l'atteggiamento della mano, che si ripete in entrambe le versioni di Jacopo, nonché nella *Ninfa di una fontana o divinità marina*, è probabilmente da ricollegarsi ad un prototipo antico (si veda la scheda 86).

86.
Figura femminile dall'antico (ninfa di una fontana o divinità marina)

(c. 1511)
P. v, 14; H. 3
mm 310 × 420
il foglio presenta un ingiallimento che interessa quasi tutta la figura
Firenze, Uffizi, inv. 239 St. Sc.
Provenienza: ? Angiolini

Bibliografia: Hind, v, 1948, p. 231, n. 3

Questa stampa, assai rara, è ricordata solo da Passavant e da Hind. Il primo descriveva l'esemplare presente nella collezione del Dr. Wellesley ad Oxford (da cui Mrs. Wellesley trasse una copia, ricordata da Hind), firmato I.F. e caratterizzato dalla presenza di un disco, tenuto nella mano sinistra, da cui si dipartono in alto ed in basso due raggi. Si ignora l'attuale collocazione dell'impressione Wellesley; pertanto l'esemplare degli Uffizi è, fino a oggi, l'unico conosciuto. Inoltre, potrebbe costituire un primo stato, privo del monogramma e del disco. Infatti, al contrario di quanto riteneva Hind, la stampa non risulta ritagliata lungo la figura e al di sopra della firma, né la testa presenta dei ritocchi a penna: dunque, si tratta di un'impressione integra e caratterizzata dall'assenza del monogramma e del dettaglio nella mano sinistra. Questo elemento non compare nel modello antico cui Jacopo si ispirò, individuato nella statua romana raffigurante la *Ninfa di una fontana* o una *Divinità marina* (cosiddetto «tipo di Amymone»), di cui esiste una replica a Villa Borghese a Roma, disegnata nel fol. 54v. del Codex Escurialensis.[1] La versione di Jacopo è in controparte rispetto alla statua; diverge nel trattamento del mantello ripiegato sul

braccio destro e nell'andamento del panneggio che ricade lungo lo stesso lato in una foggia piuttosto vicina a quelle abituali in ambito franciano.[2] La libertà di approccio rispetto alla statua, aggiornata secondo stilemi tipici di scuola, rende indipendente questa versione dal Codex Escurialensis copiato, invece, da Fra Bartolomeo nel suo disegno conservato a Windsor. È probabile che Jacopo disegnasse dal vivo a Roma la statua, durante quel soggiorno che si è supposto avvenire intorno al 1511 o poco prima (si veda al riguardo la scheda precedente), nel quale l'attenzione dell'artista si rivolse a modelli dell'antico, come, ad esempio, l'*Apollo* del Belvedere (n. 88). La tecnica, piuttosto libera ed asistematica, rivela tuttavia una certa maturità, poiché i tratteggi hanno diverse lunghezze ed inclinazioni;[3] inoltre, la posizione della mano sinistra rimanda a quella nella *Lucrezia* (n. 85) e ne rivela, pertanto, un'esecuzione ravvicinata, forse proprio intorno al 1511. Il modulo stilistico, derivante in questo caso da un'osservazione di un prototipo antico, trovò fortuna anche in opere successive di Jacopo, dove l'influsso raffaellesco si salda alla rielaborazione di modelli archeologici: si può confrontare, per un puntuale riscontro, la *S. Apollonia* del British Museum (n. 89).

La stampa, inoltre, consente anche un confronto con un disegno di Marcantonio conservato a Berlino (KdZ 2370), dove forse il medesimo modello antico viene interpretato con quella libertà inventiva che conosciamo caratteristica costante nella produzione del Raimondi, che, inoltre, dimostrò di conoscere la versione con torso scoperto della statua (il tipo Maffei) nel disegno alla scheda 57.

1. Si confronti: P.P. Bober R.-Rubinstein, 1986, pp. 98-99, n. 63.

2. Nella replica Borghese la testa e l'avambraccio destro sono restaurati.

3. Hind scorgeva riferimenti nella tecnica a Jacopo dei Barbari: ricordiamo a questo proposito che lo stesso studioso assegnava al veneto, sia pure con riserve, una *Testa di donna* recentemente riproposta come opera autografa di Jacopo (si veda la nota 2 della scheda x relativa a *Bacco ed il suo corteo*, n. 83).

87.
Omaggio a Venere (recto)
Studi diversi (verso)

(c. 1500-1506)
Petrioli Tofani, II, 1987 (come Raffaellino dei Carli)
pennello, inchiostro bruno, biacca su carta preparata in rosso ed in marrone *(recto)*; penna, inchiostro bruno *(verso)*
mm 233×199
Firenze, Uffizi, inv. 1171E
Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra a matita nera «18»
Filigrana: bilancia in un tondo (simile a Briquet 2474)

F. Francia, *Baccanale con Sileno*, Leningrado, Hermitage.

Provenienza: Fondo Mediceo Lorense

Bibliografia: Petrioli Tofani II, 1987 con precedente bibliografia.

Il disegno, ora attribuito a Raffaellino dei Carli, mentre in passato era ascritto al Robetta e alla maniera del Francia, sembra riconducibile per motivi stilistici ed iconografici all'ambito franciano.[1] Il nome di Jacopo viene qui avanzato in modo ipotetico in base al confronto con alcuni fogli assegnati all'artista che rivelano l'impiego del pennello e della biacca su carte preparate o colorate, con una ricerca di effetti cromatici in questo caso particolarmente evidente grazie alla preparazione in rosso ed in bruno. Occorre tuttavia osservare che il *corpus* di disegni di Jacopo non annovera fino ad oggi studi preparatori per dipinti (tranne forse uno) e si è costituito, prevalentemente, sulla base delle analogie stilistiche che legano tra loro alcuni fogli con opere pittoriche di sicura autografia (per una discussione al riguardo si veda n. 89). In ogni caso questo disegno si riconnette proprio a quei fogli in cui più evidente risulta il substrato culturale franciano, differenziandosi tuttavia per l'assenza di influssi raffaelleschi palesabili sia pure all'interno di una tradizione protoclassica di derivazione dal padre. Questo fatto depone a favore di una datazione abbastanza precoce, ribadita anche da altre osservazioni. Infatti, gli schizzi a penna che si trovano sul *verso*, a prima vista riconducibili all'area fiorentina, in realtà rimandano allo stile di L. Costa, artista che rivela un notevole influsso della cultura fiorentina (in particolare di Filippino) non solo nell'opera pittorica, come finora è stato detto, ma anche nei disegni, particolarmente in quelli eseguiti a penna.[2] Un'eco del Costa sembra anche ravvisarsi nel volto della figura femminile; pertanto risulta probabile un'esecuzione del disegno all'epoca della presenza dell'artista ferrarese a Bologna, cioè prima del 1506 quando egli passò stabilmente a Mantova. Inoltre, le analogie compositive riscontrabili, come suggerisce K. Oberhuber, con la stampa raffigurante *Bacco ed il suo corteo* (n. 83) che Jacopo realizzò verosimilmente intorno al 1506, confermano una datazione nei primi anni del secolo anche per il disegno. Lo stesso soggetto, con alcune piccole varianti e con l'aggiunta di un satiro che porta a cavalcioni una

satiressa, si trova in un niello di scuola bolognese, forse ascrivibile a Peregrino da Cesena (n. 113), che costituisce il modello per una placchetta del maestro IO.F.F. (n. 136). È probabile che il disegno sia all'origine del niello: infatti Peregrino (od un'artista tecnicamente e stilisticamente vicino a lui) replicò tale invenzione in controparte, con aggiunte probabilmente dettate dalla necessità di completare simmetricamente la composizione, adattandola al formato circolare della placchetta. Del resto, proprio in ambito franciano nascevano idee compositive spesso ispirate all'antico e destinate ad essere riprodotte in nielli; un disegno autografo di Francesco (forse uno dei primi cronologicamente per l'influsso ancora ferrarese e mantegnesco) come il *Baccanale con Sileno* di Leningrado,[3] può costituire un esempio particolarmente significativo per il nostro caso, in quanto il Satiro che sostiene Sileno a sinistra richiama indubbiamente la figura a sinistra nel foglio degli Uffizi.

L'identificazione del tema con Arianna a Nasso, per il niello, il disegno e la placchetta, non poggia su fondati motivi iconografici; pertanto è preferibile accettare la proposta formulata da Hind per il niello, che lo studioso intitolava *Omaggio a Venere* (in effetti l'amorino sorretto dalla figura a destra sembra alludere al tema del *Trionfo di Amore*). Esso incontrò un notevole successo nel corso del Cinquecento, essendo replicato, attraverso la mediazione del niello, in maioliche *istoriate*, ma anche in medaglie ed opere pittoriche tra cui una tavoletta ascritta erroneamente al Ripanda.[4]

K. Oberhuber individua correttamente nell'ambito dei disegni di Marcantonio riferimenti, per quanto riguarda la posizione delle figure, ad un foglio di Bayonne per il nudo a destra e alla *Figura femminile seduta* di Princeton (n. 48), per la parte della testa e del busto della donna (? Venere) al centro.[5].

1. Anche Hind, a proposito del niello derivante dal nostro disegno (si veda il n. 113), proponeva un'attribuzione del foglio alla scuola bolognese, con influenze del Francia.

2. Si veda al riguardo quanto scritto alla scheda 70. Agli Uffizi esiste un disegno ascritto a F. Francia (inv. 1450F) che presenta una tecnica assai simile a quella riscontrabile sul *verso* del nostro disegno e che denota un influsso fiorentino, in questo caso del Ghirlandaio (ma a proposito dei contatti tra il Raibolini e la scuola fiorentina si veda il saggio di chi scrive in questo catalogo).

3. Il disegno è pubblicato da I. Grigorieva-A. Kantor-Gukovskja, 1983, n. 4. Ispirato, nel gruppo di Sileno sull'asino con ai lati due Satiri, al sarcofago romano con la *Processione trionfale di Bacco ed Arianna*, proveniente da S. Maria Maggiore a Roma ed ora al British Museum (ben conosciuto in ambito bolognese, come testimonia la stampa di Marcantonio, n. 26), questo foglio presenta, inoltre, la figura inginocchiata in primo piano assai vicina a quella che compare nel niello 106, anch'esso di scuola bolognese.

4. Si legga L. Martini, 1986, p. 96, n. 49; per l'infondatezza dell'ascrizione della tavoletta al Ripanda si confronti: M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

5. Per il nudo di Bayonne si veda J. Bean, 1960, n. 226. Questa figura, come ricorda lo stesso Oberhuber, si avvicina a quella a destra nel niello 106 (per il quale si veda anche la nota 3).

88.
Apollo Belvedere

(c. 1510-1511)
pennello, inchiostro blu rialzato a biacca su carta bluastra
mm 256×172
danni prodotti dall'acqua, macchie brune nelle gambe dell'Apollo
iscrizioni: in alto, a destra e ad inchiostro: «17»; sulla base, ad inchiostro: «p. perusin» (forse risalente al XVI sec.); sotto, a lapis: «1475»
Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 26135
Provenienza: acquistato da una collezione privata in Monaco, 1967

Bibliografia: Winner, p. 28, n. 31, in *Vom späten mittelalter bis zu Jacques Louis David*, 1973, con la precedente bibliografia; Sheard, 1978, n. 53; Faietti, 1986.

Il disegno riproduce la famosa statua collocata, nell'ultimo decennio del Quattrocento, nel giardino del cardinale Giuliano della Rovere in S. Pietro in Vincoli e successivamente sistemata nel cortile del Belvedere in Vaticano, in seguito all'elezione del cardinale al pontificato (1503), col nome di Giulio II.[1] Per quanto assai fedele al modello, il foglio non presenta elementi che possano aiutarne la datazione: il puntello al polso sinistro fu rimosso soltanto durante l'intervento di restauro del Montorsoli (1532-33) e la base circolare di per sé non costituisce la prova di una collocazione anteriore al Belvedere.[2] Solo l'analisi stilistica può restituirci qualche indizio più sicuro: a questo proposito sono del tutto condivisibili le osservazioni di Winner secondo cui l'Apollo rivelerebbe caratteristiche tecniche assai simili al *S. Sebastiano*, conservato anch'esso a Berlino e preparatorio per la medesima figura nella pala Felicini (Bologna, Pinacoteca Nazionale).[3] Inoltre, l'aspetto stilisticamente

assai più evoluto del nostro foglio rende assai probabile quell'esecuzione intorno al 1510 ipotizzata dallo studioso e confermata, tra l'altro, dal confronto della lucida anatomia del torso e della possente muscolatura delle gambe con i nudi più delicati del *Sacrificio pagano* di New York (n. 64).

Non conosciamo il modello da cui il Francia (di cui si ignora un viaggio romano) derivò la sua versione: prima di lui, Marcantonio aveva fornito un'interpretazione assai libera dell'Apollo nel disegno oggi a Bayonne. La maggiore fedeltà archeologica avvicina il nostro esemplare al fol. 53 del Codex Escurialensis (dove la statua è riprodotta nella medesima angolazione), ma, d'altro canto, le notevoli divergenze nei dettagli (assenza del puntello e fibia della clamide non spezzata; posizione del piede sinistro) non consentono di ipotizzare una fonte comune per entrambi i disegni. Sheard ha supposto una diretta desunzione dalla statua, giungendo a rifiutare l'ascrizione al Francia a favore della sua scuola ed in particolare di Marcantonio. Ma le due redazioni dell'Apollo incise da quest'ultimo a Roma sono senz'altro indipendenti dal disegno, soprattutto a causa di una diversa prospettiva visuale (dal basso, anziché dall'alto), che si traduce in una visione più plastica e tridimensionale rispetto a quella più dilatata in superficie del Francia (si veda quanto scritto al proposito al n. 42).

L'*Apollo* di Berlino pone dunque il problema dell'individuazione di un modello finora sconosciuto, o tutt'al più, dello slittamento attributivo dal Francia alla stretta cerchia, all'interno della quale il candidato più probabile risulta il figlio Jacopo. Nelle sue opere grafiche mature (nn. 85-86), oltre al persistere di una cultura di fondo comune a quella del padre, si verifica la conoscenza di opere di Raffaello del periodo 1509-12 ed, insieme, si constata la presenza di una cultura antiquariale, che rendono credibile l'ipotesi di un viaggio romano tra la fine del primo decennio e gli inizi del secondo.[4] Inoltre, l'uso della carta colorata ed il gusto cromatico del foglio lo avvicinano ad altri ritenuti di Jacopo (nn. 87, 89).

1. Per la storia della statua e la sua fortuna iconografica nel Rinascimento si veda: P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 71-72, n. 28.

2. Secondo G. Daltrop (1983, pp. 53 ss.) la base circolare priva dell'elemento quadrangolare intermedio indica la collocazione della statua ancora in S. Pietro in Vincoli. Va detto però che la visione ravvicinata proposta dal nostro disegno escluderebbe, comunque, l'elemento quadrangolare, anche nel caso di una sua presenza.

3. Si veda la scheda critica in: P. Dreyer, 1979, n. 15.

4. Per questo problema, in particolare, si faccia riferimento a quanto scritto nelle schede di catalogo relative all'autore, nn. 85, 86.

89.
S. Apollonia (recto)
S. Apollonia (verso)

(secondo quarto del sec. XVI)
pennello, inchiostro grigio, biacca su carta preparata in grigio (*recto*); sanguigna, pennello, inchiostro bruno su carta beige scura (*verso*)
mm 284×156 (*recto*); 278×152 (*verso*)
Iscrizioni: sul *verso*, in alto e a penna «Lunedì a hore quatordice e megio 1533. / A dì 7 di aprile 1533 pasò mastro francesco francio [o francius] / fu in lunedì a hore quatordice e megio / che il signor idio lo racolga ne le sue brazze amen».
Londra, British Museum, inv. 1905-5-20-4
Provenienza: Tommaso Bernardi, Lucca (sec. XVII); donato da Max Rosenheim Esq. F.S.A. attraverso National Art Collections Fund

Bibliografia: Inedito.

Manca una bibliografia per questo disegno, la cui attribuzione a Jacopo, presente al museo, sembra attendibile sia sotto il profilo stilistico che sotto quello tecnico, soprattutto per quanto riguarda il *recto*. Non v'è dubbio, infatti, che la *S. Apollonia* costituisca l'aggiornamento in senso raffaellesco rispetto a quelle tipiche figure protoclassiche del padre che giunsero alla loro piena maturazione espressiva nel primo quinquennio del Cinquecento. D'altro canto, la ricerca di effetti cromatici sembra collegarsi (sia pure attraverso un potenziamento della cromia, ottenuta attraverso la preparazione della carta) ad alcuni fogli di Francesco, come, ad esempio, la *Composizione di tre figure* di Oxford (n. 68). Sotto questo profilo un disegno conservato al Louvre (RF 548) ed attribuito a Jacopo da Pouncey (c.o.) costituisce un interessante termine di raf-

fronto con il nostro, ed inoltre, riveste un ruolo di primaria importanza all'interno del *corpus* di fogli ascritti al bolognese. In esso potrebbe forse riconoscersi uno studio preparatorio per la parte centrale del dipinto della Pinacoteca Nazionale in cui compaiono, inoltre, i Santi Sebastiano e Giorgio, siglato da entrambi i fratelli Francia (Jacopo e Giulio) e datato 1526. La pala rivela una qualità assai più alta rispetto altre opere più o meno coeve dei due Raibolini; pertanto, nonostante la distinzione tra i due fratelli costituisca ancora oggi un problema non completamente risolto, si potrebbe supporre che in questo caso gran parte dell'esecuzione, così come l'invenzione, spetti al più dotato dei due, ossia Jacopo.

Se così fosse allora il foglio del Louvre diventa la base su cui può essere fondata l'attività disegnativa dell'artista e conseguentemente l'ascrizione della *S. Apollonia*. C'è inoltre un altro motivo che riconduce a Jacopo: non v'è dubbio che il modello antico che costituisce lo spunto inventivo della figura sia quella stessa statua che il bolognese incise in una stampa che si è messa in relazione con il viaggio romano del 1511 circa (n. 86). Se da un punto di vista stilistico il ricorso a medesimi modelli parrebbe indicare una datazione ravvicinata, sotto il profilo tecnico le analogie con il disegno di

J. Francia, *Madonna col Bambino e Santi*, Parigi, Louvre.

a sinistra:

J. e G. Francia, *Madonna col Bambino e Santi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Parigi fanno propendere per un'epoca più avanzata (e del resto nell'*atelier* del Francia la cristallizzazione di moduli divenne, col passare del tempo, una delle caratteristiche precipue del loro immobilismo culturale). In ogni caso la figura sembra richiamare anche certi esiti di un altro timido interprete del classicismo raffaellesco bolognese, ossia Biagio Pupini. Maggiori difficoltà presenta la lettura della santa sul *verso*, apparentemente più arcaica, ma in realtà forse semplicemente meno studiata rispetto a quella del *recto*, che si configura come uno studio rifinito, di cui forse la prima idea è proprio la santa sul *verso*.

L'analisi paleografica dell'iscrizione rivela caratteristiche proprie della scrittura «italica» in uso in Italia dalla fine del Quattrocento a tutta la prima metà del Cinquecento e ne conferma, pertanto, la contemporaneità rispetto alla data 1533 apposta sul foglio.[1] Questo non vuol dire che l'esecuzione dei disegni debba coincidere con quell'anno: come si diceva, la persistenza di moduli linguistici caratteristica delle opere di Jacopo ostacola una datazione *ad annum* in assenza di altri elementi di raffronto più precisi. È probabile che questi disegni, che in ogni caso risultano piuttosto maturi (si veda il confronto del *recto* con il foglio del Louvre), siano stati eseguiti qualche tempo prima del 1533: l'iscrizione sembra sovrapporsi alla figura meno importante.

Il disegno corrisponde a quello descritto dal Lanzi in collezione di Tommaso Bernardi lucchese e comprovante, a parere dello studioso, l'anno di morte di Francesco[2] (che, a partire dal Calvi, 1812, sappiamo essere stato il 1517), oggetto della vibrata protesta del Malvasia contro il Vasari (è noto come lo storico aretino indicasse nell'arrivo a Bologna della *S. Cecilia* di Raffaello il motivo della morte del Raibolini).[3]

Sono d'obbligo a questo punto alcune domande: chi (e per quale motivo) fornì, nel corso della prima metà del Cinquecento, un'informazione errata su di un disegno di sicuro ambito franciano? Ci troviamo di fronte ad un'apologia del Raibolini da parte di un artista della sua cerchia o di un collezionista, magari bolognese, fatta in stretta contemporaneità col Vasari o addirittura prima (ma, in quest'ultimo caso, contro chi?).

Per quanto risulti problematico, allo stato attuale, rispondere a questi interrogativi, si è scelto questo disegno (che dal punto di vista cronologico deborda dai limiti fissati per la rassegna) a causa dell'interesse cospicuo che riveste in relazione all'origine della leggenda della morte del Francia.

1. Ringrazio Francesca Boris, dell'Archivio di Stato di Bologna, per l'esame paleografico della iscrizione e per la sua trascrizione.

2. L. Lanzi, ed. cons. 1968-1974, III, 1974, pp. 15-16.

3. A questo proposito si legga C. Dempsey, in J. Beck, 1986, pp. 57-70; in particolare la nota 59 a pag. 70 (lo studioso ignorava la collocazione del disegno citato dal Lanzi ed identificabile con il nostro).

90.
Battaglia romana
(c. 1506/1508)
penna, inchiostro bruno
mm 240 × 290
Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, Inv. 8946 S
Provenienza: Emilio Santarelli, donazione degli Uffizi nel 1866

Bibliografia: Wickhoff, 1899, p. 190; Fiocco, 1920, p. 37; Frommel, 1967/68, n. 10, pp. 54 ss.; Lucco, 1976, p. 19; Faietti - Oberhuber, 1987

Maestro di Oxford, *Codex Ripanda*, (fol. 39r) *Rilievo dal fregio traianeo dell'Arco di Costantino*, Oxford, Ashmolean Museum.

A cominciare da Wickhoff, il foglio è stato attribuito, quasi senza eccezioni, a Baldassarre Peruzzi. Solo Fiocco si dichiarò favorevole alla paternità di Ripanda, fino a che, in tempi recenti, esso venne restituito al bolognese sulla base di motivazioni stilistiche (Ebert-Schifferer, 1987; Faietti - Oberhuber, 1987) e venne rilevata la stretta relazione di questo disegno con l'affresco raffigurante *Annibale in Italia* (p. 242), nel Palazzo dei Conservatori, per la figura del cartaginese che cavalca davanti ad Annibale. In effetti deriva sicuramente dalla stessa mano che eseguì gli altri disegni del gruppo «Frizzoni – Wickhoff», come risulta dal confronto con il *Trionfo di Scipione* (n. 92). La *Battaglia romana* evidenzia la medesima tecnica di tratteggio, analoga alla tecnica incisoria; rivela le stesse tipologie nei volti (confronta la testa della figura che regge un trofeo, dietro il cavallo, con quella del giovane ricciuto che conduce due fanciulli) e risente delle stesse difficoltà compositive (vedi i due volti sopra la testa del cavaliere, di cui quello a sinistra anticipa le teste del Codex di Oxford», come ad es. nel fol. 34r, o la testa della figura urlante tra gli zoccoli del cavallo) che caratterizzano anche il foglio parigino e gli affreschi della «Sala delle guerre puniche».

Il motivo del cavaliere trionfante sull'avversario caduto si presentava agli artisti rinascimentali in numerose raffigurazioni classiche e ricorre ripetutamente negli affreschi capitolini. Soprattutto il fregio traianeo dell'arco di Costantino, raffigurante una battaglia, servì da modello per molti artisti[1] e probabilmente anche in questo caso, integrato con il modello di un sarcofago allora nella collezione Ciampolini, deve essere individuato come principale riferimento. In maniera caratteristica Ripanda combina il prototipo classico con figure liberamente concepite e con oggetti antichi, per ottenere una scena totalmente originale. Questo stile trova segui-

to nel «Maestro di Oxford», per le cui composizioni, immaginate come bassorilievi e autonomamente concepite, spesso non si può stabilire alcun determinato modello classico; in un caso egli riproduce precisamente la scena dell'arco di Costantino, come nel fol. 39 r. D'altra parte il Codex di Oxford, con 20 disegni tratti dall'arco di Costantino, rappresenta il maggiore complesso di rilievi desunti da questo monumento.[2]

Se da un lato la *Battaglia romana* degli Uffizi evidenzia come Ripanda abbia influenzato il proprio collaboratore per quanto riguarda la tipologia delle figure e l'uso del prototipo antico, ci si dovrebbe d'altro canto chiedere se l'album di Oxford non rispecchiasse un'indagine grafica altrettanto sistematica condotta da Ripanda sull'arco di Costantino, così come viene documentato per la colonna Traiana da una copia contenuta nel ms. 254 della BIASA.

L'affresco *Annibale in Italia* venne portato a termine nel 1508;[3] il disegno sembra eseguito nel periodo immediatamente precedente. Poiché esso già riecheggia liberamente un rilievo dell'arco di Costantino, lo studio sistematico di Ripanda su questo monumento – qualora la nostra ipotesi sia esatta – deve essere collocato negli anni precedenti, forse nel periodo trascorso insieme ad Aspertini. Amico, che lasciò Roma nel 1504, disegnò sia il rilievo della collezione Ciampolini che quelli dell'arco di Costantino. Anche Marcantonio Raimondi realizzò un'incisione del fregio dell'arco di trionfo.[4] Poiché il disegno di Ripanda risulta rovesciato rispetto sia ai modelli che alla realizzazione del motivo nel Palazzo dei Conservatori, ci si può chiedere se già dall'inizio abbia concepito questo foglio come studio per un'incisione finora a noi sconosciuta.

1. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, nn. 154 e 158a
2. J.G. Rushton, 1976, pp. 104, 106
3. S. Ebert-Schifferer, 1987, n. 217
4. A. Bartsch XIV, 257, 361

91.
*La morte di Cleopatra***

(c. 1506-1507)
penna, inchiostro bruno, matita grigia
mm 306×211
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 5610

Bibliografia: Frizzoni, 1981, pp. 199 ss.; Wickhoff, 1899, pp. 186 ss.; Fiocco, 1920, pp. 36 s.; Byam Shaw, 1932/33, p. 23 n. 1; Popham 1933/34, p. 104; Pouncey-Gere, 1962, p. 136; Grassi, 1964; Frommel, 1967/68, n. 8, pp. 43 s.; Lucco, 1976, p. 19; Borghini, 1981, pp. 49 s.; Oberhuber, 1984, p. 341 n. 41; Ebert-Schifferer, 1986, cap. V; Farinella, 1986, pp. 221 s.; Faietti-Oberhuber, 1987.

Fu Wickhoff ad indentificare il soggetto di questo foglio con un riepilogo degli avvenimenti che portarono all'occupazione del territorio egizio da parte dei Romani, riconoscendo così acutamente l'analogia con gli affreschi di Palazzo dei Conservatori, per quanto riguarda la rappresentazione di un complesso di fatti storici, sebbene entrambe le opere venissero da lui attribuite al Peruzzi (questo foglio ebbe la stessa fortuna attributiva del *Trionfo di Scipione*, n. 92). Secondo Wickhoff, nel gruppo a sinistra, si possono riconoscere Cesare e i suoi compagni, uno dei quali regge la testa mozza di Pompeo, mentre a destra vediamo il giovane Ottaviano, futuro Augusto. Al centro si avvicina Cleopatra con la sua corte, davanti a lei un piatto colmo di frutta, che nasconde gli aspidi. In primo piano, fra Cleopatra ed Ottaviano, si vuole riconoscere Carmio, compagna della regina egizia, che porta un cesto in cui depone della frutta – probabilmente per occultare i serpenti in esso contenuti. L'architettura sullo sfondo rappresenterebbe, secondo Wickhoff, il monumento funebre, la cui nicchia centrale sarebbe già ornata

dalla statua di Marc'Antonio, compagno di Cleopatra anche nel suicidio.

Questa interpretazione, fino ad oggi accettata, offre il vantaggio di spiegare plausibilmente tutti gli elementi della composizione (vedi anche Frommel, 1967/68, p. 53). È necessario tuttavia rilevare che in questo caso, diversamente da quanto avviene nel Palazzo dei Conservatori, troviamo riuniti avvenimenti che non sono in relazione temporale o causale immediata tra di loro e compaiono insieme persone che non si sono mai incontrate. In effetti Cesare era già morto da 14 anni all'arrivo di Ottaviano ad Alessandria, mentre l'assassinio di Pompeo, in fuga dopo la sconfitta inflittagli da Cesare, significò storicamente la conclusione della guerra civile romana e solo per caso ebbe luogo in Egitto. È probabile quindi che si tratti piuttosto di una compilazione a carattere allegorico, basata su precise richieste iconografiche e non solo sulle capacità inventive del disegnatore.

Per il foglio intitolato *Antonio e Furnio* di Londra, indubbiamente attinente al nostro, V. Farinella (1986) ha recentemente proposto una reinterpretazione come *Traiano riceve la notizia del tradimento di Decebalo e riprende la guerra*, senza però riuscire a collocare anche il disegno parigino nel contesto delle guerre daciche. Una tale separazione appare poco soddisfacente, considerando che il gruppo centrale del disegno qui esposto è ripreso quasi letteralmente nell'episodio londinese. Questo particolare, assieme ad una analogia della struttura compositiva nonché del formato, indicano che dobbiamo pensare a due episodi diversi in un medesimo contesto storico. Altre scene sono forse andate perdute.

J. Ripanda, *Antonio e Furnio*, Londra, British Museum.

Si notino come anche in questo disegno distinti gruppi di figure siano allineati sullo stesso piano, non riuscendo il disegnatore a dare il senso della profondità distinguendo il primo piano dallo sfondo; queste caratteristiche compositive possiamo osservarle anche nella « Sala delle guerre puniche (cfr. fig. 3 a p. 242). Sia lo stile delle figure che quello dei panneggi risultano, tanto in questo come nel foglio londinese, più arcaici e meno classici che nella *Battaglia romana* (n. 90) e nel *Trionfo di Scipione* (n. 92), anche se in quest'ultimo disegno la figura principale presenta il medesimo contrapposto di Cleopatra ed un analogo motivo del panneggio tra le ginocchia. Sembra perciò ragionevole

datare la *Morte di Cleopatra* prima del *Trionfo di Scipione.*

Partendo dal margine destro del foglio, in una zona triangolare limitata da una diagonale che dal piede di Cleopatra si dirige verso l'angolo destro in basso, notiamo che l'inchiostro è molto sbiadito. Sono evidenti tracce di un disegno a matita grigia, che, a parte alcune minime eccezioni, non è riscontrabile sulla restante superficie. Non si vedono segni di matita nel *Trionfo di Scipione* (n. 92) e in *Antonio e Furnio.* Sembra quindi opportuno considerare questi tratti di matita non come tracce di un disegno preparatorio, ma come un successivo intervento per conservare i tratti di inchiostro che si stavano sbiadendo.

D'altra parte, il gruppo a sinistra con le figure che circondano Cesare colpisce non solo per un diverso rapporto proporzionale con le restanti figure, ma anche per l'uso di un inchiostro leggermente più scuro. Si deduce che la parte sinistra in primo piano costituisce un gruppo autonomo. Ciò conferma assai chiaramente l'ipotesi che Ripanda, impostando scene con molti personaggi, come in un *collage,* raggruppi figure coordinate fra di loro, ma non prospetticamente rapportate al resto della composizione. Questa particolarità ritorna frequentemente anche nelle storie della «Sala delle guerre puniche» e quindi non è solamente da imputare alla presenza di più mani nella realizzazione degli affreschi: essa risulta un modo di procedere già presente nella fase progettuale del Ripanda stesso.

92.
*Trionfo di Scipione**

(c. 1508)
penna, inchiostro bruno, foglio incollato nel mezzo
mm 328× 490
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8257
Provenienza: De la Noue (A. Mantegna); E. Jabach, inv. ven. 219; entrato nel Cabinet du Roi nel 1671; timbro del Louvre (Lugt 2207, 1899)

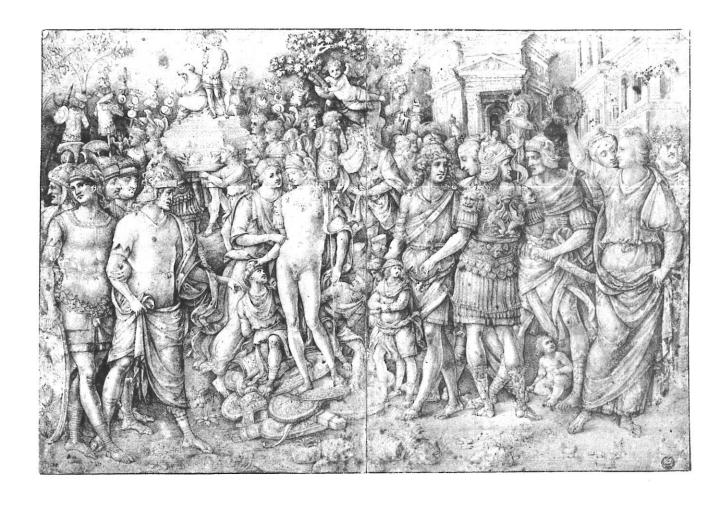
Bibliografia: Frizzoni, 1981, pp. 199 ss.; Wickhoff, 1899, pp. 183 ss.; Fiocco, 1920, p. 36; Byam Shaw, 1933, pp. 20, 23 n. 1; Popham, 1933/34, p. 104; Pouncey-Gere, 1962, p. 136; Pietrangeli, 1936; Frommel, 1967/68, n. 5 pp. 51 s.; Brugnoli, 1973, p. 117; Lucco, 1976, 19; Borghini, 1981, pp. 49 s., n. 104; Shoemaker, 1981, n. 17, p. 86; Oberhuber, 1984, p. 341, n. 14; Ebert-Schifferer, 1986, cap. v, pp. 183 ss.; Faietti-Oberhuber 1987.

Con il titolo dato da Wickhoff, *Trionfo di Scipione l'Africano,* questo disegno seguì il destino dell'intero gruppo «Frizzoni – Wickhoff». Solo Borghini aveva proposto di riconoscere in questo foglio una mano diversa da quella che eseguì *La morte di Cleopatra* del Louvre (n. 91) e *Antonio e Furnio* del British Museum. Tutti e tre i disegni, insieme alla *Battaglia romana* degli Uffizi (n. 90) appartengono allo stesso artista. Ciò che accomuna i fogli di questo gruppo è la medesima tecnica dal minuzioso tratteggio incrociato, che rispetta accuratamente i contorni delle figure ed è forse per certi versi memore di Francesco Francia.

Nella scelta del motivo e nella struttura compositiva il disegno parigino dimostra strette relazioni con gli affreschi della «Sala delle guerre puniche» (1507/1508, figg. 3 e 4 a p. 242). In ambedue i casi, la mancanza di un rapporto proporzionale tra le diverse parti deriva dal *collage* di distinti gruppi di personaggi. All'interno di tali gruppi, elementi disposti uno dietro l'altro appaiono appiattiti entro un unico piano (ad esempio, nel nostro foglio, il gruppo di quattro teste all'estrema sinistra). Questa particolarità rivela una mano abituata a copiare da bassorilievi.

La Vittoria che porge una corona d'alloro, sul lato destro, si rifà all'*Incoronazione di Traiano,* nel sottarco dell'arco di Costantino; una precisa conoscenza di questo monumento si riflette anche nella *Battaglia romana* degli Uffizi. Complessivamente la composizione risulta un *pastiche* di rielaborazioni all'antica, tipico del gusto antiquario di Ripanda. L'artista poteva riutilizzare a più riprese singoli elementi di questo suo repertorio. Così il volto femminile, leggermente inclinato, che qui guarda sopra la spalla della dea della vittoria, ricorre dapprima nel progetto – recentemente attribuito a Ripanda – per le Sibille nella calotta dell'abside in S. Onofrio (Faietti – Oberhuber, 1987), e poi di nuovo, accanto alla testa di Cleopatra, nel foglio londinese.

Le architetture dello sfondo, concepite come quinte sceniche e usate in modo molto simile anche nel *Trionfo di Emilio Paolo* nella «Sala della Lupa», provengono, in tutti e tre i fogli, dal repertorio stilistico di Giuliano da Sangallo, che il «Maestro di Oxford» ricorda nel proprio album.

Wickhoff aveva proposto di riconoscere in questo foglio il progetto per un'ulteriore fase del ciclo degli affreschi capitolini. Oggi che l'intero programma decorativo delle quattro sale di rappresentanza è noto, si può escludere che fosse mai stata prevista un'altra scena di trionfo (Ebert-Schifferer, 1986, cap. iv). Bisogna tuttavia concordare sul fatto che qui come nel Palazzo dei Conservatori si fa riferimento ad un episodio delle guerre

puniche, anche se la rappresentazione è di carattere fortemente allegorico. Poiché Marcantonio Raimondi eseguì una delle sue prime incisioni romane basandosi su questo disegno (n. 37), si può avvalorare la tesi di Frommel secondo cui il disegno fu concepito inizialmente come progetto per un'incisione (Frommel, 1967/68, p. 51). Nella stampa Marcantonio modificò leggermente il modello: lo notiamo in un dettaglio assai insolito come i gambali vuoti, posti al centro del disegno ripandiano, che vennero trasformati dal Raimondi in ceppi d'albero. È probabile che Ripanda abbia destinato ad altro uso un progetto per una commissione che non venne eseguita. Verso il 1508, egli era senz'altro l'artista più richiesto per scene riguardanti le guerre puniche, ed in effetti la composizione godette di una certa fortuna: una vecchia copia del disegno si trova a Digione ed essa o l'incisione di Marcantonio servì da modello, nella seconda metà del XVI secolo, al maestro I.C. (Jean Court?) per un piatto di maiolica.[1]

1. J. Byam Shaw 1933, p. 20, n. 3: coll. His de la Salle n. 826. Berlino, Inv. 5053.

93.

Foglio dell'album di Lille: 40 piccoli riquadri con studi di Madonna col Bambino, teste con elmi, cappelli e turbanti, di putti che giocano e ninfe

(prima del 1516)
penna e pennello ad inchiostro bruno su pergamena
mm 229×172
Lille, Musée des Beux Arts, Inv. Pl. 392
Provenienza: donato al Museo dalla collezione J.B. – Joseph Wicar (marchio in basso a destra; citato come n. 38 nell'elenco stilato dallo stesso Wicar all'inizio del XIX secolo: «cahier de 16 dessins sur du velin, histoire Romaine avec le nom de l'auteur qui est Jacomo da Bologna 1516» (Scheller, 1973, p. 130)

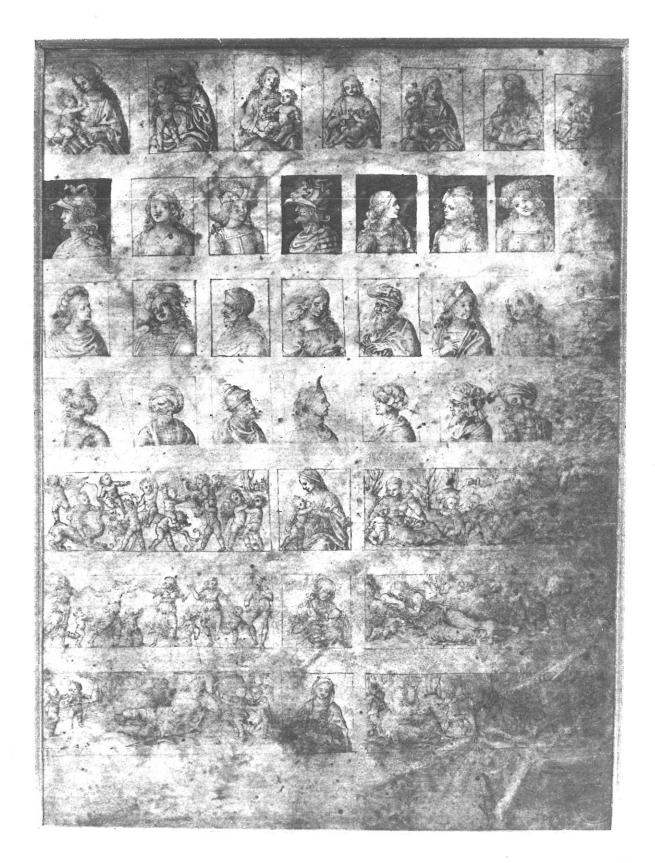
Bibliografia: Gonse, 1877, pp. 392 ss.; Molinier, 1886, pp. 185 ss.; Pluchart, 1889, n. 392; Kristeller, 1894, p. 117; Fiocco, 1920, pp. 44 ss.; Byam Shaw, 1933, pp. 23 ss.; Campana, 1936, p. 176; Grassi, 1964, p. 58; Châtelet, 1968, n. 97; Venturoli, 1969, p. 425; Jestaz, 1972, p. 222; Lucco, 1976, p. 15; Borghini, 1981, p. 49; Cannatà, 1984, n. 3; Faietti, 1986, p. 220; Farinella, 1986, p. 221 n. 57; Faietti-Oberhuber, 1987.

Jacopo da Bologna, *Album di Lille* (Pl. 391) *Foglio con scene di tritoni*, Lille, Musée des Beaux-Arts.

L'album, comprendente 14 singole pergamene, venne considerato da Fiocco in poi il punto di partenza per definire l'opera di Ripanda. Soltanto Grassi, Venturoli ed infine Cannatà, Faietti e Farinella espressero dubbi sul fatto che lo Jacopo da Bologna che firmò (l'abbreviazione «Jac°» potrebbe, tra l'altro, stare anche per Jacomo) sia proprio lo stesso Ripanda.

Uno dei fogli, riportato con versioni divergenti ed oggi non più completamente leggibile, reca la scritta: «*Quiste sono In ventione de mostri marini de manno mia Jac pictor d(ei a emen/* oppure: *'antonio) bollogna* (qui aggiunto al di sopra della riga: *portia/* o: *povro) pelegrino d(elamia/* o: *alanno) Infe(lice?) adolesentia facto nelano 1516 (In?) Sulmone cb*».[1]

Sembra plausibile l'attribuzione all'autore dell'album di Lille di un gruppo di disegni (di cui fanno parte anche i nn. 94-95, 96), coerente nella scelta tematica e nello stile[2] e che può essere considerato il nucleo dell'opera di un maestro che non trova quasi alcuna corrispondenza con i disegni del gruppo «Frizzoni – Wickhoff» e quindi con lo Jacopo Ripanda degli affreschi capitolini.

I fogli del libretto di Lille sono ciò che resta di una collezione di modelli originali accuratamente disegnati, ordinati in base al tema trattato e forniti di un'iscrizione (si tratta quindi di un album di modelli e non di schizzi) per soggetti religiosi, profani, decorativi che si ispirano a diverse fonti letterarie (per esempio alle *Metamorfosi* di Ovidio) ed artistiche. Uno spiccato interesse antiquario si rivela nei candelabri a grottesche, che costituiscono di per sè un genere classico, e nei riquadri con raffigurazioni di esseri marini (vedi illustrazioni a p. 317 e n. 96). Preponderanti appaiono le derivazioni da Mantegna, Ercole de'Roberti, Leonardo (ad esempio nelle teste con copricapi fantastici) e, a seconda del tema trattato, anche da Signorelli o dalla scuola umbro-bolognese (vedi la tipologia della Madonna in questo disegno); il numero di maestri proposti come punto di riferimento è del resto pari a quello che la bibliografia ha citato come autori della redazione del libretto. Sarebbe quindi auspicabile la preparazione di

un'edizione critica di questi disegni che potrebbe chiarire anche il problema delle influenze artistiche. Ci sia comunque concessa la seguente ipotesi: è già stato notato più volte che la maggior parte delle composizioni di Lille sono troppo arcaiche per un datazione al 1516, tanto da chiederci se i singoli fogli siano stati eseguiti in fasi diverse (Grassi, Lucco) o se siano piuttosto da attribuire a mani diverse (Borghini). D'altra parte sappiamo con certezza che uno dei disegni servì da modello per diversi piatti di maiolica eseguiti tra il 1516 e 1524, mentre un'intera serie di altre scene, così come il tipo di iscrizioni sottostanti, fanno pensare alla maiolica *istoriata* e alle placchette di bronzo (Jestaz, 1972). Perciò è stato infine proposto un maestro di cultura analoga a quella di Peregrino da Cesena (Faietti – Oberhuber). Sembra comunque probabile che un artista con un'evidente esperienza da niellatore ed incisore cedesse nel 1516 il proprio album, compilato in anni di lavoro – forse ad un pittore di ceramiche – e che solo in questa circostanza alle scene venissero apportate l'iscrizione e la firma. In un simile momento può essergli stato particolarmente a cuore contrassegnare i mostri marini, a differenza di altri episodi figurativi, come «invenzioni di mano miei».

1. La trascrizione, qui proposta con le possibili alternative, segue le versioni di Châtelet e Venturoli, integrate con l'aiuto di fotocopie di vecchie fotografie, oggi più leggibili dell'originale.

2. Per il *corpus* attribuibile a Jacopo de Bologna, vedi il saggio introduttivo di Marzia Faietti.

Jacopo da Bologna, *Studi di teste*, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

94.* 95.**

Due fogli, ciascuno dei quali raffiguranti quattro teste con elmi fantastici

(c. 1500)

penna, inchiostro bruno scuro; fogli tagliati ed incollati su carta

mm 56×173

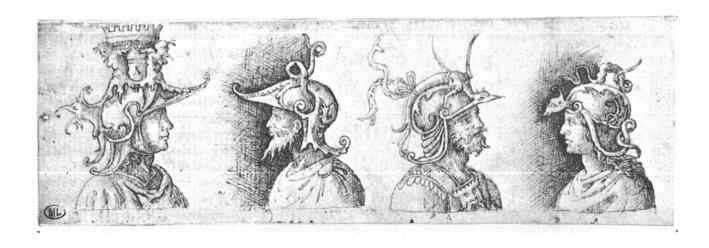
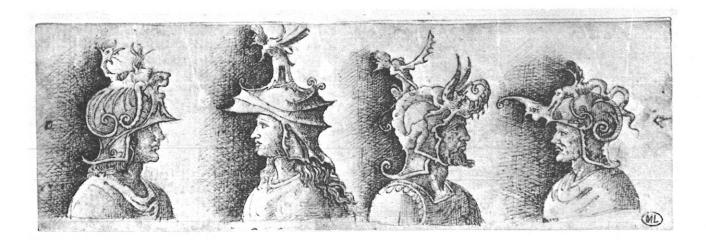
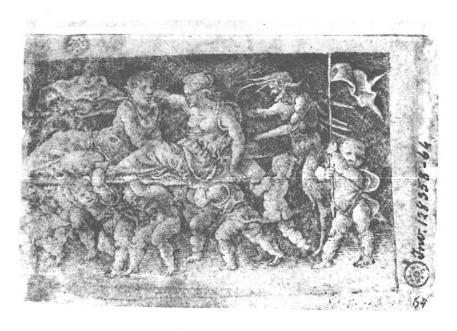
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2642/2643

Provenienza: Giuseppe Vallardi, 1856 (Lugt 1223); acquistato dal Louvre (Lugt 1886a) nel 1856

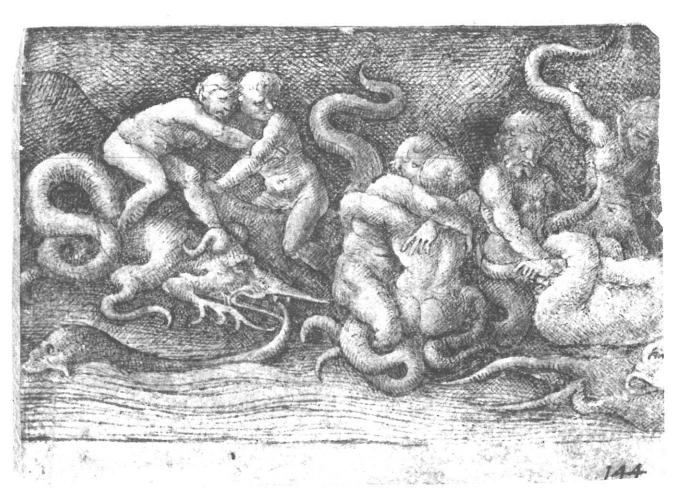
Bibliografia: Byam Shaw, 1933, p. 23, n. 1.

Shaw mise in evidenza che questi fogli ed altri due, come pure quattro raffiguranti teste con turbanti del Louvre,[1] dovrebbero essere del medesimo autore dell'album di schizzi di Lille, identificando tale artista in Ripanda. Sotto gran parte dei busti si riescono ad individuare iscrizioni molto sbiadite – probabilmente i nomi dei personaggi rappresentati – che, tagliando i fogli in strisce, vennero rovinate fino a renderle illeggibili.

Le teste si distinguono per l'esecuzione accuratissima che ricorda la miniatura, con linee di contorno chiaramente definite e con minuziosi tratteggi incrociati, che si alternano a spazi liberi nettamente delimitati. Questi vuoti hanno un aspetto geometrico, quasi cilindrico – tipico di questo disegnatore – che spesso contraddistingue parti terminali di animali o vegetali, di forma serpentina, i cui contorni vibranti ed ondeggianti danno risalto anche a capelli, barbe, orli di vesti e bordi di elmi. A tutto ciò si contrappone un intreccio di sottili tratteggi che si infittiscono, va-

riando direzione, quando il colore diventa più scuro fino ad ottenere forme a losanga, simili alle sfaccettature del diamante. Questa originale combinazione di forme vuote cilindriche – messe in risalto e spesso come disegnate con mano tremante – e di intrecci di tratteggi eseguiti con la precisione di un orefice, è propria di tutti i disegni che possono attribuirsi al bolognese «Maestro di Lille» (nn. 94-96). Come le *teste* dell'album di Lille (n. 93), si presuppone che anche questi disegni siano nati come prototipi per nielli, alla maniera di Peregrino da Cesena e di altri allievi del Francia.

1. Inv. 2644-2649, inventariato come «scuola di Leonardo».

96.
Tritoni e mostri marini (recto)
Scena trionfale (verso)
(c. 1500)
penna, inchiostro bruno su pergamena; sul *recto* in basso a destra a penna il numero 144
mm 63×90
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FC 128358/64
Provenienza: fondo Corsini; sul *verso* due timbri della reale Accademia dei Lincei

Bibliografia: Fleres, 1896, pp. 146 ss., n. 5,

La caratteristica combinazione di un fitto tratteggio con spazi vuoti,

precisati da linee di contorno e dalle caratteristiche forme cilindriche (come è stato più ampiamente spiegato nella scheda 94-95), permette di attribuire il foglio romano alla medesima mano delle scene con tritoni dell'album di Lille[1] e di una raffigurazione, di dimensioni simili, anch'essa su carta, oggi conservata al British Museum.[2] Sul *recto* del foglio londinese e di quello romano non figurano, come si potrebbe pensare a prima vista, scene di combattimento, ma una assemblea pacifica nel primo e scene erotiche nel secondo caso. Anche le due scene trionfali sui *versi* sembrano trattare dell'amore, ma la presenza di motivi demoniaci le colloca nella stessa atmosfera fantastica che regna nelle scene sul *recto*. Sul foglio corrispondente troviamo scene sia erotiche che di combattimento, i cui protagonisti sono sia tritoni e mostri marini che satiri ed esseri umani, talvolta intrecciati con tanta densità da ricordare le mischie delle battaglie rappresentate sui sarcofagi.

Queste scene traggono senz'altro ispirazione dai bassorilievi raffiguranti *thiasoi* marini;[3] tuttavia i numerosi mostri con corna e code più volte contorte, teste caprine, ali scheletriche e creste sembrano nati dalla singolare fantasia del nostro disegnatore (proprio sul foglio di Lille con la scena dei tritoni egli stesso mette in evidenza che si tratta di «sue invenzioni»). Per il momento non sappiamo cosa lo abbia spinto ad ideare tali deformazioni dell'iconografia classica. Forse è possibile individuarvi un accenno alla presenza della violenza persino nel mondo arcadico...[4] Sembra ipotizzabile che le basi teoriche di questa iconografia siano da ricercarsi negli ambienti umanistici ed esoterici che l'artista frequentava.

Jacopo da Bologna, *Tritoni e mostri marini* (r.), *Scena di trionfo con tritoni e mostri* (v.), Londra, British Museum.

1. Lille, Musée des Beaux-Arts.
2. London, British Museum, Inv. 1936-10-10-13, mm. 58 × 99; acquistato da Christies, vendita Openheimer nel luglio 1939, n. 161, come Ripanda; precedente collezione Heseltine (Lugt 1507) e probabilmente J.C. Robinson.
3. Cfr. P.P. Bober-R. Rubinstein 1986, nn. 99, 100.
4. Cfr. H. Bredekamp, 1985 e D. Blume, 1985 così come M. Gazetti, 1987.

97.
Europa ed il toro

(c. 1510)
penna ed inchiostro marrone
mm 158×206
Collezione: Sabatino Abate jr.
Provenienza: Lionel Lucas (1822 – 1862) (Lugt 1733a)

Bibliografia: Faietti-Oberhuber, 1987; Faietti, 1987.

Baldassarre Peruzzi non fu solo uno dei più illustri architetti del primo Rinascimento, ma anche un brillante pittore e disegnatore. Già durante il primo decennio il Senese, discepolo di Francesco di Giorgio, lavorò a Roma, dove eseguì soprattutto le commissioni del grande banchiere suo concittadino, Agostino Chigi, per il quale, nel 1505/1506 circa, aveva iniziato ad erigere e a decorare la Farnesina a Trastevere. Nel 1508 lavorò alla decorazione della Rocca ad Ostia per incarico papale. Indubbiamente, il suo capolavoro rimane la realizzazione pittorica della volta della *Sala di Galatea* della Farnesina, dove sono raffigurate scene mitologiche che si rifanno all'oroscopo del committente. Esse vengono datate al 1510/1511 circa.[1] S. Ebert-Schifferer qui ha più ampiamente dato conto circa l'attribuzione al Peruzzi da parte del Vasari di una serie di altre opere (affreschi e disegni) riconducibili invece al bolognese Jacopo Ripanda (ed alla sua bottega), peraltro ignorato dall'Aretino nelle sue *Vite*.

L'attribuzione di queste opere al Peruzzi comportò delle notevoli difficoltà per l'identificazione del suo primo periodo stilistico, depistando la ricerca verso un punto di partenza errato.

Il disegno, esposto per la prima volta, corrisponde perfettamente a due figure presenti in un riquadro esagonale, che fa parte della decorazione della volta della *Loggia di Galatea*, sul lato rivolto verso la riva del Tevere. Ma mentre nell'affresco, accanto ad Europa che incorona il Toro, si trovano anche Giove e Ariete, nel disegno non ve ne è traccia. Manca anche la cornice che interseca il panneggio della veste di Europa. Probabilmente Peruzzi aveva originariamente progettato la rappresentazione di una sola figura e di un animale, analogamente ad altri riquadri della decorazione. Giove e Ariete infatti sembrano successivamente aggiunti all'interno del riquadro.

È quindi probabile che questo disegno sia uno studio preparatorio e non una copia e ciò è confermato dal fatto che nel disegno il drappeggio è tratteggiato in modo più scarno e strutturalmente più nitido: inoltre riscontriamo pentimenti, ad esempio vicino all'orecchio del Toro e al piede sinistro di Europa, che nell'affresco presentano tutt'altra esecuzione. La tecnica del tratteggio a linee spesse ricorda i disegni toscani del 1500 circa, come quelli di Fra' Bartolomeo. I piani sfumati a tratteggio e il tratto ornamentale e ad arabesco, disegnati con mano leggera, sono caratteristiche tipicamente senesi. Quindi il foglio potrebbe essere stato realizzato intorno il 1510 da un artista senese come il Peruzzi. Nelle opere di quest'ultimo troviamo molto spesso le mani piuttosto caricate ed i contorni leggermente curveggianti che caratterizzano il foglio, dallo stile, del resto, molto ben controllato. Nella produzione del Peruzzi però sono rintracciabili pochi confronti diretti. Quello che più s'avvicina al nostro disegno è il foglio delicatamente tracciato dell'*Adorazione dei Magi* al Louvre. Questa è l'unica opera che risale con certezza al primo periodo del Maestro e che Frommel ha datato al 1512/13 circa.[2]

I confronti con altre opere del Peruzzi, create probabilmente nel suo periodo giovanile, come il *Dio Padre con gloria di angeli* a Parigi ed il *Sarcofago mitologico* alla Pierpont Morgan Library,[3] mostrano alcune somiglianze che sembrano non escludere l'attribuzione del foglio al Senese. Soprattutto la relazione con la pittura del primo periodo gioca a favore del Peruzzi. In essa infatti si rintracciano le gradevoli figure dalla struttura slanciata, con vesti svolazzanti e visi espressivi che si avvicinano molto a quelle raffigurate nel nostro foglio. Invece, molti dei disegni attribuiti allo stile giovanile del Peruzzi risultavano goffi e pesanti e non presentavano alcuna relazione con lo stile degli affreschi.[4] A questo punto il foglio in questione rappresenta una nuova traccia per meglio determinare lo stile del giovane Peruzzi disegnatore.

1. C.L. Frommel, 1967/68, pp. 65-68; per l'iconografia: F. Saxl, 1957, pp. 195-199; vedi inoltre: F. Saxl, 1934.
2. C.L. Frommel, 1967/68, n. 45, Fig. XXI b.
3. C.L. Frommel, 1967/68, nn. 25 e 46, Fig. XIII a e XXI a.
4. Si confronti: C.L. Frommel, 1967/68, nn. 22, 27, 28, Fig. XVIII b, c e d.

98.
Lucrezia
(c. 1510)
penna, inchiostro bruno su matita nera, tracce di ombra di matita nera. Foglio irregolare, angolo in alto a sinistra e lato a destra reintegrati.
mm 398×292
Collezione privata, U.S.A.
Provenienza: William Russel, Christies, 11 dic. 1884, n. 410; Sir James Knowles K.C.V.O., Christies, 27 maggio 1908, n. 167; Dunthorne

Bibliografia: London, 1877/78, n. 632; Stock, 1984, pp. 426-427; de Strobel, in: Roma 1984, pp. 344.

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Raffaello, fu riconosciuto, poco tempo fa, da Julien Stock che lo pubblicò come opera autografa del Maestro. I molti pentimenti confermano l'autografia del foglio. Il tratto è strettamente legato ai disegni che si rifanno al periodo della Stanza della Segnatura. Il portamento della figura ed il drappeggio corrispondono esattamente a quelli della *Lucrezia* di Marcantonio (n. 41), fatta eccezione per la posa della testa che nell'incisione esprime piú dolore, mentre nel disegno vengono maggiormente accentuati il coraggio e l'esemplare virtù dell'eroina. Il formato del foglio di Raffaello è maggiore rispetto l'incisione e nello stesso senso; quindi non rappresenta il tipico studio preparatorio per incisioni. Comunque Marcantonio dovette averlo sicuramente utilizzato, visto che tutte le pieghe corrispondono. Per quanto concerne il mutamento della posizione della testa, Stock ipotizzava che esso fosse dovuto ad una correzione oggi perduta incollata al foglio superstite da Raffaello, secondo un'abitudine a lui consueta in quel periodo;[1] tuttavia egli non escludeva la possibilità della creazione da parte dell'Urbinate di un modello definitivo. Anche la *Strage degli Innocenti* fu preceduta da disegni molto più grandi dello studio per l'incisione.[2]

Per quanto concerne la data esatta occorre sottolineare come i disegni connessi al *Parnaso* siano i più vicini tecnicamente ed essi dovettero apparire nel 1510-1511.[3]

A seguito di un attento esame notiamo però che alla Lucrezia mancano *verve* e dinamica, caratteristiche presenti nei fogli che sono in relazione con l'ultima opera della Stanza.

All'eroina mancano anche quella libertà e monumentalità riscontrabili nelle figure del *Parnaso.* Il suo portamento eretto e la sua bellezza acerba l'avvicinano maggiormente alle figure della *Scuola di Atene* e a quelle delle allegorie del soffitto della Stanza, che risalgono al 1509/1510. La *Teologia* si presta particolarmente bene ad un paragone: in quest'opera Raffaello adotta anche un velo simile a quello del disegno. Detto questo, anche l'incisione di Marcantonio può essere datata con più precisione. Raffaello dunque consegnò al bolognese uno dei suoi disegni più recenti. Oggi non si può più stabilire se esso fosse stato creato appositamente per l'incisione, oppure se costituisse l'idea per un dipinto, mai realizzato. Ad ogni modo, grazie alla monumentalità della figura ed alla dinamica articolazione dei gesti nello spazio, divenne uno stimolo essenziale per Marcantonio nei confronti di una nuova comprensione della figura umana e dell'antico. Il disegno dimostra inoltre che Raffaello deve aver consegnato a Raimondi un altro studio per la realizzazione della *Didone* (B. 187),[4] dove, malgrado le molte, e per altro simmetriche, concordanze, il drappeggio ed il portamento risultano completamente diversi, meno liberi e decisi.

1. Si confronti la *Venere* del British Museum: E.Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, 1983, n. 358. In questo foglio si tratta forse dello stesso modello.

2. Ibidem, nn. 340-345.

3. Ibidem, nn. 363-364, 370, 371, 374 e 375. Julien Stock comunque richiamò l'attenzione su una testa di Musa di collezione privata, n. 378.

4. Si veda per la *Didone*: I.H. Shoemaker-E. Broun, 1981, n. 18; de Strobel, in Roma 1984, n. 343.

Stampe a niello bolognesi ed emiliane

MARZIA FAIETTI

Le opere che seguono appartengono ad un genere assai particolare per il quale è necessario formulare alcune considerazioni preliminari. Infatti, le stampe che diciamo eseguite nella maniera del niello (*niello-prints*) si sviluppano dalla tecnica orafa del niello propriamente detta, conosciuta fin dall'antichità, ma diffusa più intensamente durante la seconda metà del secolo XV in Italia.[1] La prima descrizione che possediamo di essa è dovuta al monaco Theophilus e risale al Medioevo; seguono il Vasari ed il Cellini nel corso del Cinquecento. Schematizzando, si potrebbe descrivere in questi termini: il niello (dal latino *nigellum*) è una polvere nera composta di zolfo con parecchi ingredienti metallici ai quali può essere aggiunto il borace. Con essa veniva ricoperta una lastra metallica (generalmente di argento durante il Rinascimento) successivamente scaldata in modo che il niello, liquefatto, scivolasse entro i solchi incisi e, una volta raffreddato, si solidificasse. Le parti di niello superflue venivano poi asportate con l'uso di raschiatoi e della pietra pomice. La lastra niellata (*niello-plate*) poteva essere utilizzata nella decorazione di oggetti di uso religioso (reliquari, Crocifissi, candelabri, ecc.) o domestico (coppe, manici di coltello), nonché di abbigliamento (cinture, pendenti, anelli) e, talora, in rilegature di libri. Spesso dava luogo ad opere in sé compiute, come la *Pax*, utilizzata durante la celebrazione della messa e la *Majestas* realizzata in occasione di matrimoni e recante pertanto gli stemmi delle due famiglie. Durante l'esecuzione del niello, l'artista poteva inchiostrare la lastra metallica ricavandone un'impressione o due su carta per verificare il risultato finale. [2] Esistono inoltre impronte in zolfo a forma della lastra che servivano per lo stesso scopo: oggi si ritiene che anche da queste ultime vennero talvolta ricavate le impressioni su carta.

Nel Quattrocento i centri italiani più rinomati per la produzione dei nielli furono Firenze e, successivamente, Bologna. A Firenze fu soprattutto rilevante l'attività di Maso Finiguerra (1426-1464), orafo, niellista e disegnatore che Vasari, nella seconda edizione della *Vite*, ritiene giustamente, almeno per quanto riguarda l'Italia, all'origine dell'incisione su rame, poiché per quanto egli avesse praticato questa arte è indubbio che le migliori stampe prodotte a Firenze in questi anni, furono in qualche modo ispirate a suoi disegni o legate alla sua bottega.[3] Matteo Dei, Baccio Baldini ed Antonio Pollaiuolo (quest'ultimi due anche incisori) furono gli altri principali protagonisti dell'arte orafa a Firenze.[4] Anche a Bologna si registrò una ricca presenza di orafi, ricordati in parte dallo Zani.[5] Ed è proprio tra gli orafi cittadini che in data 1482 risulta immatricolato per la prima volta Francesco Francia.[6] Che l'attività di quest'ultimo fosse specificamente rivolta a nielli è testimoniato dagli elogi di due contemporanei, come il Salimbeni (1487) e il Lunardi (1502), il primo dei quali sostiene che la produzione a bulino del Raibolini oscura la fama di Maso Finiguerra, mentre il secondo si sofferma a celebrare la complessità figurativa delle storie descritte in spazi tanto

1. Ancora fondamentale per lo studio dei nielli è l'opera di Hind del 1936, alla cui ampia introduzione si rimanda per le considerazioni che seguono e per la citazione degli autori antichi che si occuparono del procedimento tecnico. Dall'inizio dell'Ottocento si intensificarono gli studi relativi all'incisione, comprendenti anche considerazioni sull'arte del niello: dopo i contributi di Ottley (I, 1816), di Bartsch (ed. 1854-70, XIII, 1866), che accenna a precedenti interventi, un'opera specifica sui nielli si ebbe soprattutto con Duchesne (1826).
Seguirono vari interventi (si ricorda soltanto Passavant, I, parte III, 1860) fino all'opera fondamentale di Dutuit (I, II parte, 1888) e agli articoli di Kristeller del 1894 e del 1897. L'opera di Hind è il risultato di un attento esame comparativo della bibliografia precedente e di un'analisi sistematica sui materiali conservati al British Museum. Seguirono il catalogo dei *niello-prints* conservati al Louvre redatto nel 1950 da A. Blum, nonché gli interventi più recenti di K. Oberhuber (e L.J. Rosenwald, 1973, pp. 528-549) e di M.J. Zucker (1984, pp. 23-29, limitatamente a Peregrino da Cesena).

2. Le due condizioni per distinguere un niello propriamente detto da una lastra finalizzata alla stampa sono costituite dalla presenza di iscrizioni o di azioni in controparte e di fori di chiodi, anche se tali condizioni non sono definitive (Hind, 1936, p. 8).

3. K. Oberhuber, 1976, pp. 383-393. Su Maso si veda anche A. Angelini, 1986, pp. 72 ss.

4. Per Baccio Baldini ed Antonio Pollaiuolo si vedano rispettivamente K. Oberhuber, 1973, pp. 13-21 e M.J. Zucker, 1984, pp. 11-20, con precedente bibliografia.

5. Per il periodo che ci interessa si ricordi in particolare Francesco Furnio citato nel vol. IX, 1822, p. 206.

6. Per questa ed altre informazioni documentarie si veda C. Bulgari, 1974, IV, pp. 248-50.

ridotti come quelli di una lastra.[7] La stessa considerazione compare anche nel Vasari, che ricorda inoltre come l'artista, eccellente in ogni lavorazione dell'argento, si dilettasse anche e soprattutto a creare punzoni per le medaglie ed esercitasse il suo controllo sulla Zecca anche dopo la caduta dei Bentivoglio, sotto i papi Giulio II e Leone X.[8] Certamente la sua attività di orafo risultò assai diversificata (Leandro Alberti ricorda di lui vasi d'oro ed argento, mentre il Williamson asserisce che nel 1488 egli inviò una catena d'oro ad Eleonora di Ferrara[9]), ma allo stato attuale delle conoscenze ben poco sopravvive se non le due *Majestates* raffiguranti la *Crocefissione* e la *Resurrezione* (nn. 139-140) conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, già ricordate dall'Oretti come sue opere ed accettate sulla base di un'attribuzione tradizionale, sia pure non senza riserve.[10]

Una terza *Majestas* che il Negri sostiene realizzata nel 1494 per le nozze del signore di Pesaro, Giovanni Sforza, con Lucrezia Borgia, è andata perduta, così come si ignora una pace niellata con una *Natività* eseguita per ordine del bolognese Filippo Stancario.[11]

Indubbiamente la produzione di nielli cui il Francia diede personalmente impulso (od indirettamente tramite la bottega) dovette promuovere quella strettamente connessa delle stampe eseguite nella maniera del niello. Alla scuola bolognese si fanno infatti risalire un certo numero di tali opere eseguite tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo seguente, generalmente ispirate dal Raibolini e in taluni casi eseguite dal medesimo artista. Diversi autori prima del Dutuit[12] se ne occuparono, ma è soprattutto grazie a quest'ultimo e al Kristeller che possediamo un *corpus* abbastanza vasto di *niello-prints* di area bolognese. Occorre tuttavia fare propria l'osservazione di Hind secondo cui decise proposte attributive in questo terreno devono essere considerate con molta prudenza, anche se un'analisi complessiva della produzione consente almeno la formulazione di alcune ipotesi critiche, come recentemente è avvenuto limitatamente ad alcuni esemplari.[13]

Anche del Raimondi viene descritta, soprattutto da Duchesne,[14] un'attività di stampe a niello che nei casi di sicura autografia risultano essere invece incisioni su rame, col fondo trattato a guisa di niello. Dunque, per quanto la sua formazione avvenne nella bottega del Francia in un periodo di grande fioritura dei *niello-prints*, nulla ci rimane in questo senso mentre la sua prima fisionomia artistica si configura sempre più chiaramente nelle incisioni su rame, alcune delle quali in passato erano state erroneamente assegnate al maestro.[15] Ciò che probabilmente realizzò il Raimondi (in relazione alla sua abilità di disegnatore celebrata da contemporanei come l'Achillini), furono disegni preparatori od ispirati a nielli come nel caso della *Leda ed il cigno* del British Museum (n. 44) che va messa in relazione con i due *niello-prints* presenti ancora al British Museum (H. 275) e al Louvre (Blum 158).[16]

7. Per un'analisi delle fonti contemporanee (o di autori di poco posteriori) celebranti l'attività di pittore ed orafo del Francia si veda: M. Faietti, 1986.

8. Nelle note al Vasari il Milanesi ricorda notizie documentarie circa questa attività del Francia ed aggiunge informazioni bibliografiche relative alle sue monete (III, 1906, p. 535, nota 1, p. 536, nota 1).

9. G.C. Williamson, 1907, p. 2. Kristeller (1897, p. 186 e segg.) ricorda anche, sulla base di indicazioni fornite dal Venturi, vasellame e lampadari d'argento per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este ed una collana realizzata nel 1485 per Ercole I d'Este. Con ogni verosimiglianza non è del Francia la placchetta con *S. Gerolamo* conservata al British Museum, come invece voleva Dutuit (343): si veda Hind, 1936, p. 31, n. 33.

10. P. Kristeller, 1897, pp. 186 ss.

11. L. Cicognara, 1831, p. 49. Il Lanzi (I, 1808, p. 80) ne segnala una prova su carta nella raccolta Durazzo.

12. Si veda in particolare il vol. I, II parte, 1888, alle pagg. 287-291 (F. Francia), p. 292 (Marcantonio), pp. 293-333 (Peregrino da Cesena), pp. 334-336 (Nicoletto da Modena).

13. K. Oberhuber, 1973, pp. 534 ss.

14. 1826, pp. 82-84, tavola II, p. 325-326. Anche Passavant, Dutuit e Delaborde (1887) ricordano stampe eseguite nella maniera del niello da Marcantonio: ma per un'analisi delle medesime si veda Hind, 1936, p. 60, n. 271, dove si rifiuta l'ascrizione al Raimondi del *Trionfo di Nettuno*, l'unica *niello-print* del gruppo, essendo le altre incisioni su rame ispirate dai nielli a causa dello sfondo scuro. A questo gusto appar-

Il *corpus* di stampe eseguite nella maniera del niello di Francesco Francia, elaborato da diversi autori come Duchesne, Passavant e Delaborde,[17] venne stabilito sui dieci esemplari da Dutuit (che ricordava anche quattro stampe di invenzione del Raibolini, a suo avviso) e successivamente ridotto da Kristeller.[18] Quest'ultimo in particolare affacciava un'ipotesi del tutto verosimile secondo cui nella affollata bottega del Francia, solo alcune vennero eseguite dal maestro in prima persona (tra queste annoverava per esempio la *Crocifissione* e l'*Orfeo*, presenti in mostra, nn. 99-100, nonché alcuni ritratti), mentre la maggior parte fu realizzata dagli allievi forse su suoi disegni. Un *corpus* ancora più limitato fu quello proposto da Hind che soltanto per cinque casi scorgeva (e con cautela) la possibilità di un intervento diretto od indiretto del Raibolini (nn. 100, 106).[19]

Dal punto di vista iconografico in queste stampe si affiancano temi profani a temi religiosi: fatto assai rilevante poiché è noto che la produzione pittorica del Francia registra solo un caso con un tema dell'antichità (la *Lucrezia*) mentre un piccolo nucleo di disegni ascrivibili al bolognese ne testimoniano la pluralità di interessi iconografici (nn. 64-67).[20] È indubitabile che la stampa segnalata da Hind al n. 193 può esser stata ispirata da un disegno come il *Sacrificio pagano* di New York (n. 64), autografo del Raibolini. Rimane una difficoltà oggettiva, ossia quella relativa alla possibilità di tracciare uno sviluppo cronologico nell'ambito di una produzione che solo in misura assai generale può essere ricondotta al Francia. Venturi asseriva che l'attività da orafo del nostro fu influenzata dall'arte ferrarese:[21] se così fosse lo stesso potrebbe essere avvenuto per i suoi *niello-prints*. L'*Orfeo*, per esempio (n. 100), attribuito dal Passavant al Francia si ispira ad un disegno di scuola ferrarese agli Uffizi.[22] Ma resta il fatto che della sua produzione orafa rimangono oggi soltanto le due *Majestates* di Bologna, la cui attribuzione è ragionevole, anche se non documentata, ma che comunque, a ben guardare, si riferiscono già ad un momento abbastanza avanzato della sua attività (basta confrontare la *Crocefissione* con il tema assai più arcaicamente trattato nel dipinto del Museo Civico di Bologna, databile intorno al 1485 circa). Come poteva lavorare il famoso *aurifex* bolognese intorno agli anni settanta è ancora una domanda priva di risposta e del resto, le stampe eseguite a niello di area bolognese sembrano nella maggior parte più tarde.

Tra il 1490 e il 1510 viene collocata l'attività di Peregrino da Cesena, artista della cerchia del Francia (anche se si ignora se ne fosse allievo, collaboratore o seguace).[23] Un discreto numero di *niello-prints* contrassegnate dai suoi monogrammi costituisce un *corpus* abbastanza omogeneo, al quale si possono accostare altre stampe stilisticamente vicine, anche se non siglate. Ne risulta una produzione assai rilevante, a volte anche considerevole sotto il profilo qualitativo. Le iscrizioni non in controparte presenti nelle sue opere (al contrario di quanto avviene

tiene anche il *S. Onofrio* descritto da Delaborde (1887, p. 125, n. 60) assieme alle stampe di cui sopra.

15. A. Masini (II ed. 1666, p. 621) ricordava come il Francia fosse anche un famoso intagliatore in rame. Tale indicazione venne recepita dalla bibliografia ottocentesca e del primo Novecento sull'autore: si veda in particolare quanto scrive Hind (V, 1948, pp. 227-228, nn. 1-4) che restituisce al giovane Marcantonio le stampe presenti in mostra schede 9, 10, 14, compresa un'altra incisione che si riferisce al dipinto del Raibolini con *La Madonna ed il Bambino in trono coi Santi Francesco ed Antonio da Padova*, ora agli Uffizi. Quest'ultima stampa in realtà è estranea al giovane Raimondi e da sola non costituisce una prova per il Francia incisore.

16. Per altri disegni che possono appartenere a questo genere si veda anche il n. 45.

17. Duchesne, 1826, tavola III, pp. 325-326, p. 309A; Passavant, V, 1864, pp. 199-201; Delaborde, 1883, pp. 175-176.

18. Per il Dutuit si veda la nota 12; P. Kristeller, 1897, pp. 186-194.

19. Hind, 1936, p. 47, n. 187; p. 48 n. 193 (n. 106); pp. 49-50, n. 204 (n. 100); p. 51, n. 215; p. 55, n. 239.

20. M. Faietti, 1986.

21 A. Venturi, 1890, pp. 286-295.

22. Dei vari ritratti di profilo ascritti dal Kristeller al Francia, Hind propendeva per l'autografia di uno solo da lui descritto al n. 239 (si veda la nota 19). È indubbio per questo ritratto un riferimento alla ritrattistica ferrarese di fine Quattrocento.

23. Si confronti M.J. Zucker, 1984, pp. 23-29, con precedente bibliografia.

nelle altre di area bolognese e franciana) consentono di immaginare che esse furono fatte unicamente come prove per stampe (e non presuppongono pertanto un niello all'origine).[24]

Si sviluppò forse un collezionismo di questo genere particolare? Quel che sembra provato è che esse servirono almeno parzialmente come modelli per orafi.[25]

In ogni caso Peregrino fu al centro di una vasta attività da lui ispirata, anche se le sue stampe furono spesso diseguali qualitativamente; (Kristeller riteneva che le opere siglate potessero nascondere diversi autori); la sua personalità artistica, quale emerge dal taccuino di disegni conservato al Louvre, rivela una pluralità di interessi (studi dall'antico, di animali, di fiori, di ornamenti e scene di vita quotidiana) ed una sicura autonomia inventiva.[26]. Al di là della sua discontinuità Peregrino poté essere l'autore di stampe piuttosto alte come l'*Ercole e Deianira* (Blum 53), come è definitivamente provato dall'esemplare inedito di secondo stato recante il suo monogramma.[27] Un altro maestro destinato ad esercitare un certo ruolo nella produzione di *niello-prints* fu quel Jacopo da Bologna, autore del libro di schizzi di Lille, già identificato con Jacopo Francia, e più recentemente, con Jacopo Ripanda.[28] I suoi studi di teste con copricapi fantastici o caratteristici possono, per esempio, accostarsi ad un gruppo analogo di stampe recanti lo stesso soggetto (nn. 101-102). Nel 1516, anno di esecuzione del taccuino, la produzione di nielli, come asserisce il Cellini, stava per essere abbandonata:[29] quella strettamente connessa delle stampe a niello dovette, più o meno tempestivamente, seguirne le sorti.[30]

Nel frattempo, a partire dai primi anni del secolo, Marcantonio a Bologna aveva dato inizio al nuovo capitolo delle incisioni su rame.

24. Un fenomeno del tutto particolare è quello costituito dalla presenza di copie ottocentesche di *niello-prints*; esaurienti informazioni, comprendenti anche il ruolo giocato in questo campo dal conte Cicognara, si trovano in Hind, 1936, pp. 15-16. Un nucleo di *niello-prints* del sec. XIX, finora non considerato, si trova alla Biblioteca Palatina di Parma (si veda in particolare il volume inv. 20683-21034).

25. Hind, 1936, p. 14 (dove si menziona tra l'altro una prova da un manico di coltello che contiene un motivo copiato da un *niello-print* di Peregrino).

26. Kristeller (1897, pp. 186-194) delineava una parabola discendente nell'ambito della produzione di Peregrino, una volta lasciata la bottega del Francia (ma circa la sua permanenza nella bottega del più famoso orafo bolognese non possiamo formulare che ipotesi, poiché non esiste documentazione al riguardo).

27. Esso si trova al Museo di Belle Arti di Budapest. Sulla stampa di legga: K. Oberhuber, 1973, p. 539, n. B-9.

28. Sulla nuova proposta attributiva si veda: M. Faietti-K. Oberhuber, 1987.

29. Si veda il passo riportato in Hind, 1936, p. 20.

30. Un esempio tra i più tardi dovette essere costituito dal *Trionfo di Galatea*, copiato in controparte dall'anonima stampa di Marcantonio ispirata al famoso dipinto di Raffaello alla Farnesina (Hind, 1936, p. 60, n. 270).

100

100.
Orfeo
H. 204
mm 50×23
due piccole lacune nel bordo superiore sinistro; un'altra nel bordo inferiore verso sinistra
Londra, British Museum, inv. 1847-6-16-377
Provenienza: Sykes (1173)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind, con l'aggiunta di Kristeller, 1897, pp. 186-194.

Fu il Passavant per primo ad ascrivere la stampa al Francia, attribuzione particolarmente sostenuta da Kristeller che sottolineava altresì come la copia siglata da Peregrino (n. 112) costituisse un indizio della formazione di quest'ultimo presso il Raibolini. Il fatto che Orfeo stia suonando con la mano sbagliata e la presenza di due fori per chiodi dimostrano, come voleva Hind, che ci troviamo di fronte ad una prova da un niello propriamente detto (si veda quanto scritto

99.
Crocefissione con i Santi Francesco e Gerolamo
B. XIII, 50-51, 4
mm. 71×47
abrasioni
Vienna, Albertina, It., 5, p. 3
Provenienza: Albertina

Bibliografia: Zani, 1802, p. 129; Ottley, I, 1816, pp. 324-325; Duchesne, 1826, pp. 325-326, tav. III; Passavant, V, 1864, pp. 199-200, n. 1; Delaborde, 1883, pp. 175-176; Dutuit, I, 1888, pp. 21-22, n. 78; Kristeller, 1897, pp. 186-194; Williamson, 1907, p. 16; Lipparini, 1913, p. 16; Venturi, VII, parte III, 1914, p. 857.

Bartsch la ritenne una copia moderna, seguito da Passavant e da Dutuit. Al contrario, gli altri autori citati in bibliografia sostennero l'autografia del Francia, riscontrandovi una prova per il niello con la *Crocefissione* conservato a Bologna e tradizionalmente ascritto al Raibolini (n. 139).

Zani, in un intervento successivo (1821), menzionava una stampa tuttora conservata nel fondo Ortalli della Biblioteca Palatina di Parma[1] eseguita nello stesso senso del niello, con le lettere «INRI» non in controparte e priva del S. Francesco e del leone di S. Gerolamo. Il fatto che l'esemplare di Vienna presenti invece l'immagine e la scritta rovesciata rispetto al niello (al quale si avvicina anche per le misure),[2] può farci propendere per la seconda ipotesi. Se, dunque, in questo caso ci troviamo di fronte ad una prova per la *Crocifissione* niellata, l'esemplare di Parma costituisce invece una derivazione, inscrivendosi nel genere dei *niello-prints* discussi nell'introduzione a queste schede.

1. P. Zani, XXVII, 1821, pp. 58-60. La stampa si trova nel tomo II della Scuola bolognese, m. 2244.

2. Esse risultano un poco maggiori nel niello (76×50), ma la prova a stampa è scontornata lungo i margini.

Maestro ferrarese del sec. XV, *Orfeo*, Firenze, Uffizi.

101

102

nell'introduzione). Il modello è costituito da un disegno ferrarese del Quattrocento ora agli Uffizi,[1] che adotta un'iconografia abbastanza consueta dell'*Orfeo*, rispetto alla quale Marcantonio operò alcune innovazioni nella sua redazione giovanile esposta (n. 27).

1. A. Forlani Tempesti-A.M. Petrioli Tofani, 1972, n. 21.

101.

Busto di guerriero con elmetto fantastico

H. 248
mm 40×24
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-164
Provenienza: Sykes (1201), Woodburn

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind.

Come informava Dutuit, l'unica prova intera conosciuta, raffigurante due profili di guerrieri affrontati, si conserva al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi. In questa figura (che è il guerriero di sinistra) Hind ravvisava giustamente caratteristiche tecniche bolognesi e la confrontava stilisticamente con i fogli analoghi del taccuino di Lille, da lui ritenuto del Ripanda, ma che invece è da ascriversi a quel Maestro di Lille (Jacopo da Bologna), autore di una serie di disegni, tra i quali i fogli con analoghe teste del Louvre (nn. 94-95).

Questa stretta analogia rende più che probabile un'esecuzione bolognese del *busto*, la cui data di realizzazione può oscillare tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento (uno dei disegni di Lille reca l'anno 1516).

102.

Due guerrieri affrontati con elmetti fantastici

H. 249; Blum 55
mm 25, diametro
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-161 (a); inv. 1845-8-25-162, a (b); inv. 1845-8-25-162, b (c)
Provenienza: Sykes (1201), Woodburn (a); Sykes (1200), Woodburn (b e c)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

Le caratteristiche tecniche e stilistiche avvicinano i due profili al n. 101 e ne condividono pertanto l'attribuzione e la probabile data di esecuzione.[1] Duchesne ha descritto due stati, ma in realtà conosciamo soltanto impressioni diverse, come si può verificare dal confronto tra la prova (a), con i due busti completi, e le due prove (b) e (c): la prima, piuttosto debole, le seconde invece assai brillanti ed in inchiostro bluastro.

1. J. Byam Shaw (1933, p. 25) sosteneva, infatti, la vicinanza di questa stampa ai disegni di analogo soggetto presenti nel taccuino di Lille.

103

104

105

103.
Vulcano
H. 190
mm 42×22
Londra, British Museum, inv. 1875-6-12-23
Provenienza: Galichon (396)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind, con l'aggiunta di Kristeller, 1896, pp. 163-167.

La stampa, precedentemente ascritta ad anonimo, venne ritenuta dal Kristeller copia o ripetizione in controparte del *Vulcano* conosciuto nell'unico esemplare della Pinacoteca di Bologna (n. 126) e dallo stesso studioso ascritto a Peregrino da Cesena. Hind (che non citava, tuttavia, l'opinione del Kristeller) la assegnava a probabile scuola bolognese della fine del sec. XV.

Si tratta certamente di una replica con varianti del *Vulcano* conservato a Bologna (desunto con ogni probabilità da un niello vero e proprio). L'esecuzione bolognese è palese per caratteristiche tecniche e stilistiche. Per le osservazioni iconografiche si veda la scheda n. 126.

104.
Mercurio recante una cornucopia
H. 188
mm 42×15
Londra, British Museum, inv. 1868-8-22-2
Provenienza: Binda, Wilson, Wellesley (1860, n. 117)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind, con l'aggiunta di Kristeller, 1897, pp. 186-194.

Hind vi scorgeva i caratteri della scuola bolognese del tardo sec. XV, mentre già in precedenza Kristeller l'aveva inserita tra le opere realizzate nella bottega del Francia.

Un'altra versione dello stesso soggetto, ma in controparte e con qualche leggera variante, è conservata nel Cabinet Rothschild, dove viene pubblicata (Blum 182) come se si trattasse dello stesso esemplare: ci troviamo in realtà di fronte a due diverse redazioni, sicuramente connesse tra loro, anche se di diversa qualità (più alta quella ravvisabile nel niello del Louvre).

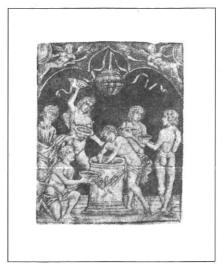
105.
Mercurio
H. 189; Blum 116
mm 34×16
Londra, British Museum, inv. 1837-6-16-373
Provenienza: Sykes (1171); Ottley

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

La tradizionale attribuzione a Peregrino, riferita più recentemente anche da Blum, non veniva raccolta da Hind, che, tuttavia, proponeva un probabile ambito di esecuzione bolognese ed una cronologia compresa entro la fine del sec. XV.

106.
Scena sacrificale
H. 193
mm 48×39
piccola lacuna nel margine superiore a destra
Londra, British Museum, inv. 1842-8-6-1
Provenienza: Sykes (1156)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind.

Duchesne e Passavant lo ritenevano eseguito da Peregrino, mentre

106

107

108

Dutuit vi rintracciava i caratteri di Francesco Francia. Più prudente l'opinione di Hind che preferiva un'assegnazione generica alla scuola bolognese, circa 1500, scorgendovi tuttavia l'ispirazione e forse anche il disegno preparatorio del Raibolini.[1]

Non v'è dubbio, infatti, che la stampa sia stata ispirata da una composizione analoga, ad esempio, al *Sacrificio pagano* di New York (n. 64); d'altro canto, le singole figure presentano affinità con altre che compaiono in fogli dello stesso Francia e della sua cerchia, nonché di Marcantonio. Si possono infatti confrontare la figura in primo piano a sinistra, inginocchiata, con l'analogo personaggio nel *Sacrificio di Sileno* di Leningrado,[2] eseguito presumibilmente da Francesco; oppure, l'uomo volto di spalle a destra con il *Nudo* di Bayonne di Marcantonio[3] o la figura a destra nell'*Omaggio a Venere* (?) degli Uffizi, forse di Jacopo Francia (n. 87). Hind ricorda le tre impressioni descritte da Alvin a Bruxelles, una delle quali acquistata dalla Bibliothèque Nationale di Parigi. L'esemplare esposto è stampato in un inchiostro bluastro.

1. Per la difficoltà di ricostruire un *corpus* di nielli su carta sicuramente autografi del Francia, si veda quanto scritto nell'introduzione alle schede.

2. Sul disegno si confronti la nota 3 della scheda 87.

3. J. Bean, 1960, n. 226. Sul disegno si legga anche il saggio di Oberhuber su questo stesso catalogo.

107.
Piramo e Tisbe

H. 201; Blum 111
mm 46×24
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-147
Provenienza: Sykes (1174), Woodburn

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

Hind assegnava a scuola bolognese della fine del Quattrocento o degli inizi del secolo seguente questa stampa, attribuita ipoteticamente a Peregrino da Dutuit. L'appartenenza all'ambito bolognese è indubitabile, come rivela il confronto di Tisbe con il disegno di Marcantonio, conservato a Dresda, raffigurante Didone. Dal punto di vista iconografico è interessante il paragone con la versione a stampa sempre di Marcantonio (n. 19).

108.
Sacrificio a Marte

Blum 108
mm 67×62
esemplare ingiallito
Vienna, Albertina, It., 5, p. 6
Provenienza: Albertina

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Blum.

Duchesne lo ascriveva a Peregrino, descrivendone per primo i due stati (il primo con le figure per lo più a semplice contorno e con lo sfondo non ancora completamente ricoperto dal tratteggio incrociato), mentre Passavant lo riteneva di scuola veneziana a causa delle forme arrotondate delle figure. Mentre Dutuit ne rifiutava l'attribuzione a Peregrino, più

Girolamo Mocetto (ambito di), *Sacrificio a Marte*, Verona, Museo di Castelvecchio.

recentemente Blum lo elencava tra le stampe a guisa di niello ascritte a quest'ultimo.

In realtà il *Sacrificio* non rivela lo stile di Peregrino; un disegno conservato al Museo di Castelvecchio a Verona ed ascritto a scuola del Mantegna, potrebbe costituire il modello per la stampa, che è infatti in controparte e presenta qualche variante rispetto al foglio.[1] Quest'ultimo, tuttavia, risulta di qualità assai modesta, inferiore anche rispetto a quella del *niello-print*: questa considerazione induce a ritenere che il disegno di Verona costituisca una copia di un foglio originale, forse di ambito di Girolamo Mocetto (da quanto si può evincere dalla copia infatti l'invenzione denuncia caratteri mantegneschi–belliniani e la sua presenza a Verona potrebbe anche avvalorare questa ipotesi).[2]

La stampa dunque attinse ad un modello di ambito culturale veneziano (si ricordi l'osservazione di Passavant), tuttavia questo non ne esclude un'esecuzione in ambito bolognese, dove modelli padovani-veneziani circolavano e venivano anzi rielaborati anche dal Francia (si veda il disegno del Raibolini con il *Sacrificio pagano* di New York, n. 64). In ogni caso non ci sono prove definitive per preferire una produzione bolognese a svantaggio, per esempio, di quella veneziana, per cui si preferisce mantenere aperte entrambe le possibilità.

1. Il disegno, da me reperito nello schedario fotografico de I Tatti, mi è noto solo attraverso la riproduzione fotografica, che tuttavia denuncia abbastanza chiaramente una qualità assai modesta (si veda quanto scritto più avanti nel corpo della scheda), di contro ad una certa grandiosità nell'impostazione della scena.

2. Sul Mocetto, che fu attivo a Verona nel 1517, si vedano: K. Oberhuber, 1973, p. 382 ss. e M.J. Zucker, 1984, pp. 39 ss. La cultura rispecchiata nel foglio di Verona, potrebbe derivare da un originale del Mocetto non lontano da incisioni di sua invenzione come i due *Sacrifici* (parte sinistra e destra) descritti da Hind ai nn. 6 e 7 del *corpus* dell'artista, per i quali si rimanda all'opera citata di Zucker, pp. 54-59, nn. 010 e 011.

109

109.

Dio marino e nereide

H. 199; Blum 76

mm 22×37

Londra, British Museum, inv. 1891-10-15-1

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Blum.

Opera autografa di Peregrino che appone la sua sigla al centro del bordo inferiore. È senz'altro da identifi-

Maestro veneto degli inizi sec. XVI, *Dio marino e nereide* (da un antico sarcofago ora a Grottaferrata), Oxford, Christ Church.

care con la stampa descritta da Dutuit al n. 682 del suo *corpus* dell'artista,[1] come dimostrano la descrizione, le misure ed il confronto con la prova della collezione Rothschild al Louvre (Blum 76) che corrisponde in tutto alla nostra ed è stata correttamente connessa all'esemplare Dutuit 682.[2]

Al Kupferstichkabinett di Berlino esiste una variante in controparte (288-24).

Ad Oxford, Christ Church, si conserva un disegno che si ispira ad un frammento di sarcofago del museo di Grottaferrata[3] e, per quanto diversificato dal nostro esemplare, rivela tuttavia una certa affinità iconografica, tanto da far ritenere la stampa una rielaborazione di un sarcofago marino.

1. Hind invece collegava questa stampa, ma erroneamente, alla prova Dutuit 326, per la quale si veda invece l'esemplare Blum 79. Questo fatto ha indotto a non tenere conto della provenienza, peraltro ipotetica, indicata dallo studioso.

2. Blum asserisce che l'esemplare firmato costituisce un secondo stato, probabilmente tenendo conto dell'indicazione di Dutuit secondo cui la prova Durazzo 2884 venduta al Museo di Berlino è priva di monogramma.

3. P.P. Bober-R. Rubinstein, 1986, pp. 133-134, n. 102.

110

110.
Roma
H. 192; Blum 114
mm 38×21 (esemplare a, con bordo)
lacuna nell'angolo in basso a destra dell'esemplare a
Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-142 (a); inv. 1845-8-25-134 (b).
Provenienza: Malcolm (da Holford) (a); Sykes (1178), Woodburn (b)

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum, con l'aggiunta di Kristeller, 1897, pp. 186-194.

Opera siglata (si veda l'esemplare a) da Peregrino, che l'avrebbe eseguita, secondo il Kristeller, ancora nella bottega del Francia, sotto la direzione del maestro (ma lo studioso tendeva ad accentuare il rapporto tra i due artisti, rapporto che indubbiamente dovette esistere, ma di cui ignoriamo le modalità e la durata).[1] Non ci sono fondati motivi per supporla, come è stato detto, *pendant* alla *Minerva* (n. 114). Dal punto di vista iconografico è evidente un richiamo a modelli antichi, probabilmente monete. La stampa può infatti ricordare la *Roma*, assai più complessa, del Maestro I.B. con l'Uccello, dove la figura allegorica, anch'essa seduta, tiene in mano, in luogo del globo, una statuetta di Vittoria, motivo comune nelle monete dall'epoca di Nerone in poi.[2] Hind non recepisce la distinzione in due stati proposta da Dutuit.

1. Si veda anche quanto scritto nell'introduzione ai nielli.

2. Si legga il commento della stampa in M.J. Zucker, 1984, pp. 149-150, n. 011.

111

111.
Ninfa legata ad un albero da un fauno e da un satiro
H. 200
mm 40×23
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-139
Provenienza: Sykes (1177), Woodburn

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind, con l'aggiunta di Kristeller, 1897, pp. 186-194.

Ancora un'opera autografa di Peregrino firmata al centro del bordo inferiore. Per il soggetto iconografico si può confrontare la stampa di Marcantonio (n. 26), dove un modello antico viene rielaborato per dar luogo ad una versione piuttosto originale rientrante nel filone delle lotte (o schermaglie) tra ninfe e satiri.

112

112.
Orfeo
H. 203; Blum 60
mm 50×28
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-146
Provenienza: Sykes (probabilmente 1127, comperato da Woodburn)

Bibliografia: Zucker, 1984, pp. 25-26, n. 004, con la precedente bibliografia ad eccezione di: Delaborde, 1883, pp. 177-178; Kristeller, 1897, pp. 186-194.

Copia in controparte della versione segnalata da Hind al n. 204 (di esecuzione più fine ed ascritta al Francia, n. 100), la stampa è stata ritenuta una prova della dipendenza di Peregrino dal caposcuola bolognese. A conferma di una formazione iniziale presso il Raibolini, nell'ambito della produzione siglata del nostro, Kristeller distingueva un gruppo di opere eseguite ancora forse nella bottega del Francia e sotto la sua direzione (tra cui anche l*Orfeo*) da altre realizzate autonomamente in un secondo momento, più trascurate nel disegno e più dure nell'esecuzione tecnica.

Indipendentemente dalla ragionevolezza dell'ascrizione al Raibolini del n. 100, sembra probabile che quest'ultimo costituisca il modello per l'*Orfeo* di Peregrino, poiché, come ha dimostrato Hind, esso deriverebbe da un lavoro a niello vero e proprio.

È verosimile che il successo di tale niello fosse all'origine della decisione di Peregrino di adottare la stessa invenzione per una stampa nella maniera del niello.

L'albero, con i rami spogli, si richiama a tipologie frequenti in Nicoletto da Modena, che, tra l'altro, eseguì un *Orfeo* messo in relazione da Hind con la nostra stampa e con quella al n. 100.[1]

La sigla di Peregrino compare, nella sua forma più estesa, nel bordo inferiore.[2]

1. Riguardo all'*Orfeo* di Nicoletto si veda M.J. Zucker, 1984, p. 187, n. 028, con precedente bibliografia.

2. Per l'analisi delle diverse sigle di Peregrino e delle interpretazioni delle medesime si confronti M.J. Zucker, 1984, pp. 23-24.

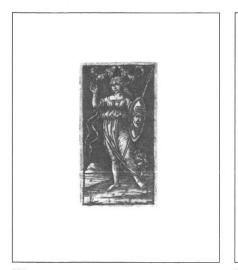
113.
Omaggio a Venere
H. 202, I stato; Blum 100
mm 62 (diametro)
Londra, British Museum, inv. 1868-8-22-4
Provenienza: Sykes (1153) e Woodburn

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

Duchesne descriveva due esemplari, uno originale ed ascritto a Peregrino, l'altro ritenuto una copia. Dutuit, invece, capovolgeva questa ipotesi ascrivendo la copia a Francesco Francia (seguendo in ciò un'indicazione di Ottley), da cui sarebbe stata tratta una derivazione (l'originale di Peregrino, secondo Duchesne). Hind dimostrò come entrambe le prove fossero in realtà una singola stampa conosciuta in due stati, il primo caratte-

113

114

115

rizzato dalle linee parallele di ombreggiatura nello sfondo che inclinano dalla sinistra in basso alla destra in alto, mentre il secondo in cui si verifica il contrario.[1] Lo stesso autore metteva in rapporto la stampa con un disegno ascritto dal Berenson a Raffaellino dei Carli (n. 87), ma a suo avviso stilisticamente affine alla scuola bolognese ed influenzato dal Francia. È assai verosimile che il foglio, in cui manca il satiro con la ninfa a destra ed in cui sono ravvisabili alcune varianti rispetto alla stampa che lo replica in controparte, sia il modello per quest'ultima. K. Oberhuber segnalava la presenza di una placchetta del maestro IO.F.F. con lo stesso soggetto descritto per esteso e chiaramente derivante dal nostro *niello-print* (rispetto al quale è infatti in controparte) (n. 136). L'importanza della stampa nel processo di divulgazione di questa invenzione è infine testimoniata da riprese, assai più tarde, nell'ambito della maiolica «istoriata», come ad esempio nella coppa eseguita ad Urbino circa nel 1530 ora al Musée Adrien-Dubouché di Limoges.[2] Il soggetto non è ancora compiutamente chiarito ed il titolo *Omaggio a Venere* è di ascrizione tradizionale. La scena si inserisce assai bene all'interno delle fantasie «all'antica» di ambito bolognese e franciano e, dal punto di vista tecnico, rivela un'esecuzione affine alle opere autografe di Peregrino da Cesena.

1. Hind riporta anche l'opinione di Kristeller secondo cui esisterebbe un'impressione a Berlino che costituirebbe uno stato intermedio (6016-1877).

2. C. Ravanelli Guidotti, p. LVI, in L. Martini, 1985.

114. *Minerva*

H. 191
mm 37×19
Londra, British Museum, inv. 1845-8-25-133
Provenienza: Sykes (1170), Woodburn

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind.

Duchesne e Passavant la assegnavano a Peregrino da Cesena, mentre Hind preferiva individuarne, più genericamente, probabili caratteri della scuola bolognese, verso la fine del sec. XV.

L'identificazione della divinità è resa possibile dallo scudo con effigiata l'immagine della Medusa, mentre non vi sono ragioni iconografiche per ritenere *Minerva* il *pendant* di *Roma* (n. 110), come è stato detto (Dutuit). Con alcune varianti, la figura si ritrova, in controparte, in un niello attribuito a Peregrino (Blum 115), assai vicino al nostro.

L'esemplare del British Museum è l'unico noto.

115. *Trionfo di Amore*

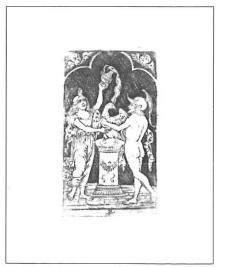
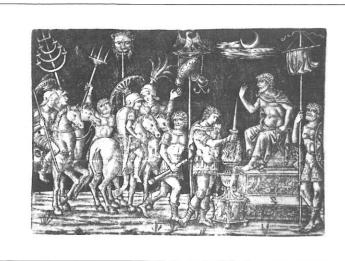
H. 198a, I stato
mm 60×95
Vienna, Albertina
Provenienza: HB

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 25, n. 002 (con precedente bibliografia).

La sigla di Peregrino (o meglio una delle diverse sigle che contraddistinguono la sua produzione firmata) compare qui all'interno della figurazione, nel globo su cui poggia Amore.

Il formato orizzontale della composizione, meno frequente rispetto a

116

117

quello verticale prediletto dall'artista, si accompagna ad una scala dimensionale maggiore che sottolinea l'impegno figurativo di Peregrino, intento a rielaborare «all'antica» (i suoi interessi classici sono documentati dal libro di schizzi Rothschild) il tema mitologico assai fortunato in epoca rinascimentale del *Trionfo di Venere su Marte*. È infatti da interpretare in questo senso, o preferibilmente come *Trionfo di Amore*, il soggetto tradizionalmente ritenuto invece un *Trionfo di Marte*: in realtà quest'ultimo è incatenato a Venere ed entrambi sembrano essere i prigionieri condotti da Amore, raffigurato in un modo non dissimile dal foglio con analogo tema nella serie fiorentina dei *Trionfi del Petrarca*.[1] Gli altri personaggi distinguibili sono Mercurio alle spalle di Marte ed Apollo che guida il carro in alto a sinistra.

Hind, seguendo la precedente bibliografia, descriveva due stati, il secondo dei quali caratterizzato dall'aggiunta di piccoli ciuffi d'erba in basso a destra e da una peggiore conservazione.

1. Si veda la riproduzione in M.J. Zucker, 1980, p. 112.

116.
Consacrazione di un'aquila

H. 235
mm 45 × 26
Vienna, Albertina, 1 (1), p. 2
Provenienza: HB

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 26, n. 005, con precedente bibliografia.

Ancora una scena «all'antica» (in cui il guerriero incarna quella *nudità ideale ed eroica* che a partire dal Rinascimento diventa l'espressione di un richiamo alla tradizione classica)[1] in questa opera autografa di Peregrino contrassegnata dalla sua sigla al centro del bordo inferiore. L'iconografia del rito ha dato luogo a diverse ipotesi:[2] trattandosi di una libagione è probabile che risulti valida l'interpretazione di un'offerta a Giove, proposta da Malaspina e da Dutuit, oppure l'apoteosi di un imperatore (come volevano Duchesne ed Hind) simboleggiato dall'aquila imperiale. Quest'ultima ipotesi si inscrive assai bene in quel *revival* delle scene celebranti le vittorie connesse, come rilevava Saxl, all'ideologia del Principe che affida la sua immortalità all'arte (n. 64), così come la presenza dei due angeli nel coronamento si rifà a quella commistione di elementi cristiani e pagani tipica di queste rappresentazioni. Una replica di dimensioni maggiori, in controparte e con qualche variante fu siglata da un ignoto monogrammista A, probabilmente emiliano;[3] al British Museum si conserva un rame inciso nella stessa direzione, di cui non sopravvivono impressioni.[4]

1. Si veda la scheda 119, nota 1.
2. Si confrontino in M.J. Zucker, op. cit.
3. Hind (1936, p. 55, n. 236) la assegnava a scuola italiana dell'inizio del XVI secolo, mentre K. Oberhuber (1973, p. 546, n. B-19) la riteneva di un anonimo emiliano, intorno al 1500-1525.
4. Hind, 1936, p. 36, n. 106.

117.
Peregrino da Cesena
Muzio Scevola

H. 225a, 1 stato; Blum 67
mm 55 × 79
leggere abrasioni nel basamento del trono e del braciere
Vienna, Albertina, It., 5, p. 10, 1 stato
Provenienza: Albertina

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 26, n. 007, con precedente bibliografia.

Condivide con il *Trionfo di Amore* (n. 115), il tipo di monogramma e la sua collocazione entro la figurazione (qui nello zoccolo in basso a destra), la struttura compositiva orizzontale entro cui si articola una scena piuttosto complessa e all'antica.

La storia di Muzio Scevola, desunta da Tito Livio, non fu insolita nel Rinascimento (Zucker ricorda anche la versione di Cristofano Robetta) e costituì un esempio di pazienza e costanza. La prima idea compositiva, limitatamente alla figura di Muzio Scevola e del cavaliere al centro, potrebbe essere stata fornita da una placchetta del Monogrammista IO.F.F. (n. 134), che compare in alcune legature milanesi già databili alla fine del Quattrocento. In ogni caso la spiccata tendenza decorativa di Peregrino si manifesta nelle fogge dei cimieri, dei vessilli e del braciere, nonché nella lavorazione minuta del basamento su cui siede Porsenna. Questa «miniaturizzazione» di temi all'antica, fornita dalla rielaborazione del *Muzio* da parte di Peregrino, dovette incontrare fortuna per lungo tempo, come si può constatare dalla ripresa della stampa presente in un tagliere del Ducato d'Urbino datato 1543.[1]

Hind ricorda due stati, il secondo dei quali, rielaborato, presenta l'aggiunta di numerosi ciuffi di erba nello sfondo.[2]

Passavant (I, 327, 679) descrive una replica dello stesso soggetto, da lui ritenuta una copia, sia pure con varianti.[3]

1. M. Faietti, pp. 68-69, n. 13 (dove viene ricordato anche un'altra maiolica «istoriata» con lo stesso soggetto ed ugualmente datata 1543) in F. Zurli-A.M. Iannucci, 1982. Si veda anche C. Ravanelli Guidotti, pp. LVI-LVII, in L. Martini, 1985.

2. Tra coloro che ricordano la stampa prima di Hind, Bartsch (XIII, 53-54, 10) descrive un facsimile moderno, non riconoscendovi l'originale di Peregrino, della impressione della collezione Durazzo.

3. Si veda anche Dutuit, 205, 369. È desunto forse da questa copia, ma in controparte, l'esemplare risalente alla fine del XVIII secolo o agli inizi del seguente descritto da K. Oberhuber (1973, p. 548, n. B-24).

118

119

118.
Pannello ornamentale con aquila a due teste

H. 262; Blum 82
mm 75 × 35
Vienna, Albertina, I (1), p.3
Provenienza: HB

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

È siglata con uno dei monogrammi tipici di Peregrino presente in una *cartouche* al di sopra dell'aquila, ai lati della quale si trovano, entro tavolette, le iniziali S.C. interpretate da Duchesne come «Stephanus Caesanus» (si veda inoltre il n. 122). Già Hind aveva giustamente messo in dubbio la possibilità che le due lettere potessero alludere all'identità dell'incisore, viceversa richiamata con certezza dalla sigla autografa di Peregrino collocata al centro dell'incisione. D'altro canto, esse compaiono in due incisioni con pannelli ornamentali di Nicoletto da Modena, una delle quali di sicura autografia: Berliner vi aveva letto S(enatus) C(onsultus).[1]

D'altro canto questa stampa, assieme ad altre dello stesso genere ornamentale illustrate da Hind e da Blum, rivela una certa affinità con le «grottesche» di Nicoletto da Modena (si confronti ad esempio, il n. 61) eseguite intorno al 1507, epoca del soggiorno a Roma dell'artista. Questo anno può diventare un termine *post quem* anche per i pannelli ornamentali di Peregrino, chiaramente influenzati dalle stampe di Nicoletto, anche se autonomi nella rielaborazione dei singoli elementi decorativi.

1. Per questa stampa si vedano: J.L. Sheehan, 1973, p. 480, n. 173; M.J. Zucker, 1984, pp. 228-229, n. 091. L'altro pannello ornamentale, attribuito a Nicoletto, è discusso ancora dallo Zucker (p. 235, n. 098).

119.
Tre guerrieri nudi (Allegoria della guerra)
Blum 68
mm 65 × 50
Vienna, Albertina, It., 5, p. 12
Provenienza: Albertina

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 26, n. 006, con precedente bibliografia.

Siglata da Peregrino nel bordo inferiore, la stampa presenta un'iconografia non ancora completamente chiarita, anche se certamente legata alla celebrazione della prosperità (la cornucopia che ciascun personaggio reca in mano) e della gloria (la corona che si trasmettono le due figure a sinistra e al centro) conseguenti ad una vittoria militare.[1] Zucker notava come il drappeggio esorbitante dal bordo esterno a sinistra costituisca una caratteristica dell'artista. Dal punto di vista compositivo le tre figure si allineano in primo piano secondo uno schema rintracciabile in disegni del Francia (*I tre musici* dell'Albertina, n. 65), ma l'elaborazione dei nudi (in cui si rinvengono le inclinazioni verso l'antico testimoniate in alcuni fogli del taccuino di disegni autografi del Louvre) presenta piuttosto analogie con figure di Marcantonio. È strettissima infatti la relazione del guerriero al centro con un nudo di Bayonne,[2] che a sua volta si lega al giovane a destra nel *Sacrificio pagano* del Raibolini di New York (n. 64).

1. *Allegoria della guerra* è infatti il titolo tradizionalmente conferito alla stampa e non v'è dubbio che i due personaggi al centro e a sinistra siano guerrieri: lo testimonia la presenza dei due elmi, mentre la loro nudità è espressione di quella «nudità ideale od eroica» a partire dal Rinascimento contrassegnava spesso il recupero dell'antico (N. Himmelmann), in questo contesto la quercia sullo sfondo assume un significato supplementare di indicazione di forza e di potenza.

2. J. Bean, 1960, n. 230.

120.
Figura allegorica (La Giustizia)
Blum 106
mm 46 × 199
Vienna, Albertina, It., 5, p. 13
Provenienza: Albertina

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 29, n. 014, con precedente bibliografia.

120

Bartsch descriveva la stampa tra le opere attribuite a Nicoletto da Modena, mentre Duchesne e Passavant la ritenevano una copia di una versione più ridotta ascritta a Peregrino.[1] Fu in seguito assegnata al Francia o a Peregrino da K. Oberhuber,[2] che vi scorgeva vicinanze nella posa e nello stile ad una figura che più tardi compare nel verso di una medaglia con il ritratto di Bernardo de'Rossi, già ritenuta, ma senza fondamento, del Francia (n. 129).

L'ambivalenza attributiva si spiega con la difficoltà di inserire all'interno del *corpus* di Peregrino una stampa che se ne differenzia per uno stile «più largo» e privo dei caratteristici, calligrafici panneggi. Va tuttavia osservato che alcuni disegni di figure dall'antico nel taccuino del Louvre, più volte citato, contenente studi autografi dell'artista, riflettono abbastanza da vicino questo punto di stile, per cui risulta probabile, anche se non è certa, un'assegnazione a Peregrino. Il confronto con un foglio conservato a Berlino di Marcantonio[3] suggerisce una datazione più inoltrata rispetto quest'ultimo, vale a dire abbastanza avanti nel primo decennio del Cinquecento.

L'iconografia della figura non è ancora abbastanza chiarita: è probabile tuttavia che si tratti dell'allegoria della *Giustizia*. Infatti, pur mancando la bilancia, sono compresenti la spada ed il globo, emblemi tradizionalmente connessi alla sua rappresentazione.

1. Si veda una scheda analitica in M.J. Zucker, 1984, p. 28, n. 010.

2. 1973, p. 541, n. B-11.

3. A proposito di questo disegno si veda il saggio di K. Oberhuber in questo stesso catalogo.

Peregrino da Cesena, *Ercole e Deianira*, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

121

121.
Ercole e Deianira
H. 210, II stato; Blum 66
mm 53×35
Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 1464
Provenienza: Legato di Luigi Malaspina

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 27, n. 008, con precedente bibliografia.

122

L'identificazione del soggetto è in questo caso chiarita dall'iscrizione «Hercule Dieanira» presente sul cartiglio che inquadra le due figure. È stata ipotizzata una derivazione di tale stampa da una versione con lo stesso tema (Blum 53) ascritta tra l'altro a F. Francia; in realtà non ci sono strette affinità tra i due esemplari e, d'altra parte, anche la versione Blum 53 è di Peregrino, come si evince da un esemplare inedito di secondo stato, conservato al Museo di Belle Arti di Budapest, recante il monogramma dell'artista. Dunque, Peregrino ritornò due volte sullo stesso soggetto, variandolo iconograficamente e dimostrandovi inoltre quella discontinuità stilistica presente talora nella sua produzione grafica (e tale da aver ingenerato l'opinione che la versione più elegante, ossia il Blum 53, fosse il modello del Raibolini da cui il nostro trasse ispirazione).

Zucker correttamente trascurava l'ipotesi che questa opera costituisse il *pendant* di un *Ercole e l'idra* (Blum 88), considerato anch'esso una derivazione da un originale ascritto al Francia (H. 205), ma da Hind ritenuto piuttosto di scuola fiorentina. Sono noti tre stati (l'ultimo dei quali, siglato) così contraddistinti: I) con un solo ciuffo di erba in basso a sinistra; II) con l'aggiunta di altri tre ciuffi di erba (come nel nostro esemplare); III) oltre alla sigla «P» inserita a margine, compaiono ulteriori ciuffi di erba e la collina a destra ha dato luogo ad un ramo. Al Cabinet Rothschild esiste una copia del secondo stato, nello stesso verso dell'originale, ma recante la sigla «A» in luogo del monogramma di Peregrino (Blum 65).

122.
Pannello ornamentale con una satiressa che allatta due bambini
H. 265; Blum 83 bis
mm 72×45
Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 1481
Provenienza: Legato di Luigi Malaspina

Bibliografia: Zucker, 1984, pp. 27-28, n. 009, con la precedente bibliografia.

Siglata in alto al centro, costituisce un esempio di quella particolare versione della «grottesca» fornita da Peregrino in alcune sue stampe (si confronti il n. 118), che rivelano affinità con motivi presenti nelle incisioni ornamentali di Nicoletto da Modena, una delle quali è esposta in mostra (n. 61). Zucker evidenziava rimandi soprattutto nei satiri alati che suonano o nella figura, anch'essa alata e con le braccia aperte, in fondo, al centro. Si tratta certamente di motivi rielaborati da parte di Peregrino che, comunque, dovette aver eseguito i suoi pannelli ornamentali di questo tipo dopo il 1507, anno in cui Nicoletto, documentato a Roma, probabilmente vi esegue le sue «grottesche» stimolato

dalla visione diretta dell'antico. La scritta «SCOF» che compare in entrambe le targhette laterali alla figura in basso fu interpretata da Duchesne come «Stephanus Caesanus Opus Fecit», ma riguardo l'infondatezza di una simile ipotesi, confutata già da Hind, si veda anche quanto scritto al 118.

L'individuazione di due stati, avanzata dallo stesso Duchesne (il primo, caratterizzato dalle linee di contorno indefinite e dall'ombreggiatura nello sfondo non terminata; il secondo, completamente rifinito), fu messa in dubbio da Hind, che giustamente vi scorgeva una differenza di impressione. In particolare, K. Oberhuber rilevava come il «secondo stato», (corrispondente all'esemplare di Pavia), molto più brillante, dovrebbe essere una prima impressione, mentre il «primo stato» sembra derivare da una matrice già in cattive condizioni.[1]

Agli Uffizi si trova un disegno (546 Orn.) assegnato ad Aspertini (ma non autografo, anche se con ogni probabilità di area emiliana) dove si ritrova, nel verso, il motivo di una figura alata che allatta due putti.

1. K. Oberhuber, 1973, pp. 544-545, n. B-17.

123

124

123.

Donna con una cornucopia ed uno specchio seduta su di un dragone (Allegoria della Prudenza)

H. 187

mm 54×45

l'angolo inferiore destro è tagliato obliquamente

Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 21561/2

Provenienza: Istituto delle Scienze, Bologna

Bibliografia: Zucker, 1984, p. 25, n. 001, con la bibliografia precedente cui va aggiunto S. Ferrara-G. Gaeta Bertelà, 1975, 316.

Siglata da Peregrino nel bordo sottostante l'immagine, la stampa venne variamente interpretata come figura allegorica (solo Duchesne vi scorgeva, erroneamente, la rappresentazione di S. Margherita). Tra le interpretazioni proposte da Bartsch (*Provvidenza*), Wilson (*Orgoglio*), Passavant, in un secondo momento ed Hind (*Preveggenza*), la più convincente risulta essere quella avanzata in prima istanza dallo stesso Passavant che vi ritenne raffigurata l'allegoria della *Prudenza*. Lo specchio ed il drago sono infatti attributi consueti di questa virtù, cui talora si affianca anche la cornucopia.[1]

1. G. de Tervarent, 1964, *ad vocem*.

124.

Tre fanciulle danzanti

H. 223; Blum 61

mm 49×42

Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 21561/3

Provenienza: Istituto delle Scienze, Bologna

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Blum, cui va aggiunto S. Ferrara-G. Gaeta Bertelà, 1975, 317.

Opera autografa siglata nel bordo inferiore, rivela lo stile caratteristico di Peregrino nell'andamento calligrafico dei panneggi (si confronti al riguardo la *Giuditta* del Francia, n. 66).

Dutuit segnalava la presenza di una copia di formato ridotto all'Albertina, mentre Hind ricordava una stampa di Jean de Gourmont in cui sono state utilizzate le figure.

I ramoscelli di alloro tenuti da due fanciulle, associati al motivo della danza, potrebbero alludere ad un evento celebrativo.

125.
Pannello ornamentale con cornucopie e delfini

H. 257; Blum 96
mm 50 × 33
angolo inferiore destro lacunoso e lacuna verso il centro, sempre a destra
Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 21561/4
Provenienza: Istituto delle Scienze Bologna

Bibliografia: si veda la bibliografia precedente in Hind e Blum.

125

Opera non siglata e tuttavia riconducibile alla maniera di Peregrino a seguito di un confronto con altri pannelli ornamentali autografi (si vedano in particolare H. 254 e 256).

126

126.
Vulcano

mm 27 × 42
Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P.N. 21561/1
Provenienza: Istituto delle Scienze, Bologna

Bibliografia: Kristeller, 1896, p. 166; S. Ferrara, - G. Gaeta Bertelà, 318.

Non compreso nella consueta bibliografia di riferimento, venne attribuito, con una certa probabilità, a Peregrino da Kristeller, che vi scorgeva una prova su carta di una lastra destinata ad essere niellata (si veda, infatti, alla sinistra la scritta «Vulcano» in controparte). Per quanto generalmente l'artista non risultò impegnato in questo tipo specifico di prove (le sue sono piuttosto stampe nella maniera del niello, con le iscrizioni nel corretto senso di lettura), l'attribuzione sembra convincente dal punto di vista stilistico e tecnico. Un confronto utile iconograficamente può essere istituito con il *Vulcano* dipinto ascritto al Francia nella Accademia Carrara di Bergamo, nonché con un altro *niello-print* di scuola bolognese (n. 103).[1] Vulcano è raffigurato in atto di forgiare le ali di Cupido, tema che assunse, in epoca rinascimentale, connotazioni neoplatoniche (si veda anche la stampa di Nicoletto da Modena, n. 59).

1. Kristeller ricordava un altro *Vulcano* conservato a Berlino (70-1883) vicino, ma non uguale, all'esemplare esposto, n. 103.

Il piccolo corpus di medaglie qui presentato non basta a far luce sull'attività del Francia come orefice; le testimonianze certe relative alle sue opere sono in massima parte rivolte alla sua attività di pittore. Che tuttavia esercitasse anche un'attività legata all'oreficeria e di qui alla produzione di nielli, monete e medaglie, sembra suffragato sia dalla sua iscrizione all'Arte degli Orefici, sia dalla firma che apponeva sui dipinti, cioè quell'enigmatico «Francia Aurifex». D'altro canto, non è una novità che fra le tante attività che un pittore svolgeva, spesso vi era anche quella dell'orefice, più frequentemente quella dell'arte del conio: è il caso, fra gli altri, del Pisanello, e in tono minore dello Sperandio, scultore, architetto mantovano chiamato a Bologna dagli stessi Bentivoglio. Il conio della medaglia si affermò sempre più spesso nel Quattrocento sulla scia del recupero della classicità e trovò i centri di massima espansione nelle corti; con toni squisitamente celebrativi troviamo infatti un'intensa produzione e una fervida committenza a Ferrara presso la corte estense, a Mantova dai Gonzaga, a Milano alla corte sforzesca, a Verona dagli Scaligeri, a Rimini dai Malatesta, a Urbino dai Montefeltro, e così via. Ad avvalorare comunque la tradizionale attribuzione al Francia di alcune medaglie, resta il fatto che il Francia stesso diresse la Zecca di Bologna a partire dal 1508.

127

127.
Francesco Raibolini, detto il Francia (attr.)
Busto di Giovanni II Bentivoglio*
diam. mm 19 (argento)
Bologna, Museo Civico, Inv. 14144

Bibliografia: Armand, 1883, III, p. 65, n. 21; Hill, 1920, p. 156, n. 607, tav. 108.

d. IOANNES. SECVNDVS. BENTIVOLVS. Busto volto a sinistra raffigurante Giovanni II Bentivoglio a capo scoperto con capelli lunghi e lisci.

r. HANNIBALIS. FI. R. P. BONON. Al centro, spezzato dallo scudo a testa di cavallo, lo stemma bentivolesco con la sega, la scritta PRINCEPS;

La medaglia, che è tradizionalmente attribuita al Francia, non trova tuttavia il supporto stilistico per sostenere tale attribuzione.

128.
Francesco Raibolini, detto il Francia (attr.)
Busto di Ulisse Musotti
Bologna Museo civico, Inv. 14146
Diam. mm 68

Bibliografia: Armand, 1983, II, p. 65, n. 21; Hill, 1920, p. 156, n. 608, tav. 108.

d. ULIXES MUSOTUS. I(uris). D(octor). ANT(oni). FILIUS. Raffigura il busto di Ulisse Musotti, famoso giureconsulto bolognese menzionato dalle cronache nel 1508 e nel 1515, rivolto verso sinistra con cappello con orlo rovesciato, e capelli fluenti.

r. Un libro aperto reca sulle pagine la scritta: ORPHANVM. ET ADVENAM. NO(N). DESTITVIT. PVPILIS. ET. VIDVE. FVIT. ADIVTOR.

Tutt'attorno vari oggetti simbolici fra cui una squadra, un compasso, una clessidra, una candela, delle forbici, un calamaio, due libri, di cui uno aperto, ecc.

È univocamente attribuita al Francia.

129.
Francesco Raibolini, detto il Francia (ambito di)
Busto del Vescovo Bernardo De' Rossi
diam. mm 66 (argento)
Bologna, Museo Civico, Inv. 10811

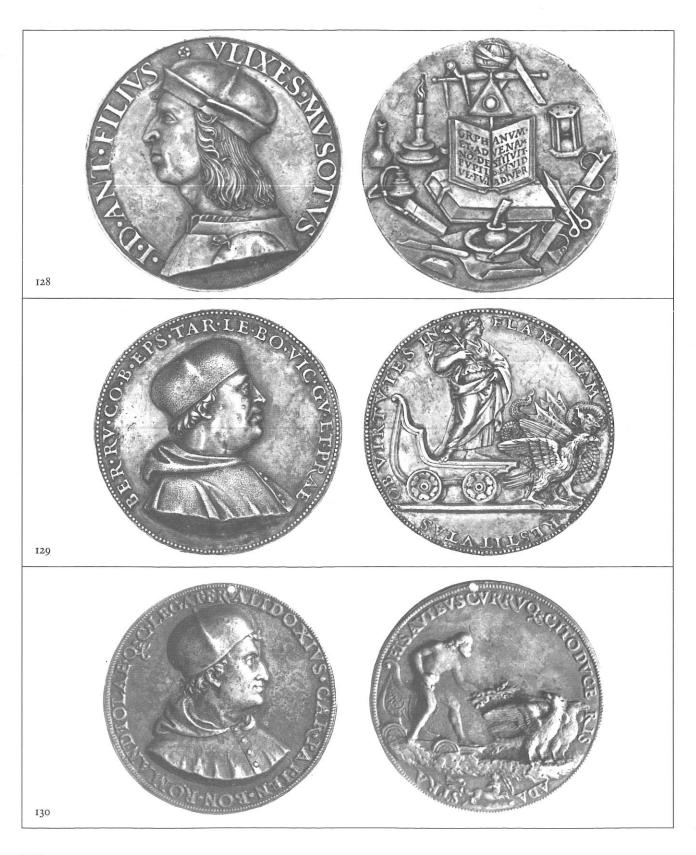
Bibliografia: Armand, 1883, II, p. 105, n. 18; Hill, 1920, p. 157, n. 612, tav. 110.

d. BER(nardus). RV(brius). CO(mes). B(erceti) EP(i) S(copus). TARVISII. LE(gatus). BO(Noniensis). VIC(arius) GV(bernator). ET. PRAE(fectus). Busto rivolto a destra raffigurante il Vescovo Bernardo de'Rossi con berretta e mozzetta.

I·D·ANT·FILIVS ⚹ VLIXES·MVSOTVS
ORPHANVM ET·ADVENAM NO·DESTITVIT PVPILLO·ET·VIDVE·FVI·ADIVTOR
BER·RV·CO·B·EPS·TAR·LE·BO·VIC·GV·ET·PRAE
OB VIRTVTES IN FLAMINIAM RESTITVTAS

128

129

130

r. OB. VIRTVTES. IN. FLAMINIAM. RESTITVTAS. Figura femminile, ammantata con una tunica e reggente un fiore nella mano destra, posta sopra un carro trainato da un'aquila ed un drago; bordi perlati.

È una raffigurazione allegorica nella quale Flaminia rappresenta la Romagna ed allude alla repressione operata dal Vescovo per sedare i disordini avvenuti a Ravenna nel 1519. Reca, inoltre, tutte le cariche del Vescovo Bernardo de' Rossi, qui citato come conte di Berceto, Vescovo di Treviso, Legato papale a Bologna, vicario, governatore e comandante militare. L'allusione ai fatti del 1519 fa di fatto cadere la tradizionale attribuzione a Francesco Francia, ed avvalora piuttosto un'ascrizione alla sua cerchia.

Il verso rimanda ad una figura allegorica realizzata da Peregrino da Cesena (n. 120) per un niello precedente la medaglia.

130.

Francesco Raibolini, detto il Francia (ambito di)

Busto di Francesco Alidosi

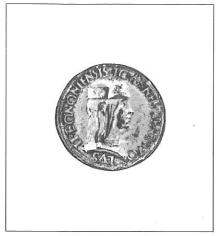
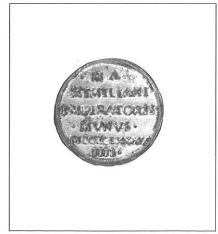
diam. mm 61,5

Bologna, Museo Civico, Inv. 9730

Bibliografia: Armand, II, p. 116, n. 45; Hill, 1920, p. 156, n. 610, tav. 109.

d. FR (anciscus). ALIDOXIUS. CAR (dinalis). PAPIEN (sis). BON (oniae). ROMANDIOLAE. Q (ue). C (ardinalis). LEGAT (us). Profilo volto a destra con berretta e mozzetta; bordo perlato.

r. HIS. AVIBUS. CVRROQ(ue). CITO. DVCERIS. AD. ASTRA (Con questi uccelli e con questo carro sarai presto tratto alle stelle).

Sul d. raffigura il legato pontificio di Bologna e delle Romagne, Francesco Alidosi, che fu ucciso a Ravenna nel 1511 da Francesco della Rovere, nipote del pontefice e successivamente Duca di Urbino. Sul r. è raffigurato Giove, con un fulmine fra le mani ed un non meglio identificato oggetto nella mano destra, su un carro trainato da aquile in volo sulle nuvole. In basso i segni zodiacali dei Pesci e del Sagittario.

L'esecuzione pur se raffinata non sembra rientrare fra quelle attribuibili alla mano del Francia, ma, piuttosto, alla sua cerchia.

131

131

131.

Francesco Raibolini, detto il Francia (attr.)

Busto di Giovanni II Bentivoglio

diam. mm 29 (dorata)

Bologna, Museo civico, Inv. 14145

Bibliografia: Armand, 1883, I, p. 104, n. 1; Hill, 1920, p. 155, n. 606, tav. 108. Malaguzzi-Valeri, 1897, p. 478; Bellocchi, 1987, n. 203, p. 142.

d. IOANNES BENTIVOLVS. II. BONONIENSIS. Busto rivolto a destra con capelli fluenti e berretto con orlo rovesciato.

r. MAXIMILIANI. IMPERATORIS. MVNVS. MCCCCLXXXXIIII. Bordo perlato; la scritta allude al diritto di battere moneta ottenuto con privilegio garantito dall'Imperatore Massimiliano nel 1494.

La medaglia è univocamente attribuita al Francia.

132.

Francesco Raibolini, detto il Francia (scuola di)

Busto di Ercole Marescotti*

diam. mm 101

Bologna, Museo civico, Inv. 14147

Bibliografia: Armand, 1883, II, p. 67, n. 28; Hill, 1920, p. 161, n. 632.

d. HERCULES. MARSCOTUS. Busto rivolto verso destra con lunghi capelli, berretto piatto, corazza con spallacci.

r. nel campo S. B. Nella parte d. è effigiato Ercole Marescotti (1438-

132

132

1518), appartenente alla nobile famiglia accanita avversaria politica e militare dei Bentivoglio; fu eletto nella deputazione papale pochi mesi prima di essere ucciso (1518).

Al centro della parte r. è raffigurato Ercole con un mantello sulla spalla sinistra che, portando un globo, è intento a sbarcare.

Nonostante il carattere forte del ritratto del Marescotti, la fattura, seppur pregevole, non sembra richiamarsi alla squisita raffinatezza del Francia, quanto piuttosto alla sua scuola.

Queste placchette sono state esposte come testimonianza della forte interconnessione fra le varie arti, dalla pittura alla scultura, ai disegni, alle stampe all'oreficeria.

*Qui, in particolare, i riferimenti sono a stampe o disegni di Marcantonio e della cerchia bolognese: la connessione può essere assai stringente, come nel caso dell'*Omaggio a Venere *(n. 136), oppure analogica (nn. 133, 137-138). La placchetta ha forse fornito lo stimolo per l'invenzione del niello (n. 134), altre volte essa è derivata da una o più stampe (n. 135).*

*Gli autori sono identificabili oggi con due artisti attivi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento in Lombardia, la cui produzione di placchette è in stretta relazione con l'arte spadaria. Lo Pseudo Fra' Antonio da Brescia (nome convenzionale per designare un autore in passato identificato con il medaglista Fra' Antonio da Brescia), infatti, lavorò forse a Brescia, mentre il Monogrammista IO.F.F. (il cui monogramma risulta ora sciolto in «*Iohannes Foundulini Fonduli*», secondo la ricostruzione maggiormente accreditata, dopo i diversi tentativi di identificazione effettuati in passato) appartenne con ogni probabilità ad una bottega attiva a Milano, quella dei «Fonduli». Non deve stupire la relazione esistente tra autori lombardi e l'ambiente artistico bolognese, a causa della circolazione di idee e temi figurativi riscontrabile come si diceva in questa produzione (dai disegni e le stampe alle opere di oreficeria o viceversa), senza contare lo stretto legame istituitosi tra Milano e Bologna anche per ragioni dinastiche (nozze di Giovanni II Bentivoglio con Ginevra Sforza nel 1463).*

133.
Pseudo Fra' Antonio da Brescia
Cupido addormentato
diam. mm 55, bronzo
Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10729
Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Supino, 1899, n. 124; Pope-Hennessy 1965, n. 188; Rossi, 1974, n. 57; Martini, 1985, n. 43.

La placchetta è assai diffusa e si trova in molti importanti musei (Berlino, Londra, Oxford, Vienna, Washington, Budapest). Il Cupido alato, coperto da una corta tunica, appoggiato ad un cippo sul quale è scolpita una faretra, si trova rappresentato anche in un affresco, vicino al coro nella cattedrale di Chartres, databile attorno al 1519, su una coppa di Norimberga dei primi anni del '500, e su una medaglia attribuita al Pastorino. In particolare si può notare come un disegno di Marcantonio (New York, coll. J. Scholz) sembri richiamare, sia pure con varianti, la posizione del putto.

134.
Monogrammista IO. F.F.
Muzio Scevola
mm 61 × 59, bronzo
Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10738
Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Venturi, 1910, n. 357; Maclagan, 1924, n. 257/1898, A. 470/1910, 7484/1861; Pope-Hennessy, 1965, n. 101; Cannata, 1982, n. 41; Martini, 1985, n. 50.

Muzio Scevola che, davanti a Porsenna, pone la mano sul braciere; sullo sfondo un edificio classico e sulla sinistra due cavalieri e un soldato con l'insegna dell'aquila. Sotto, nell'esergo, la firma IO. F.F. La placchetta si trova anche in forma circolare e, accoppiata con altri modelli, appare spesso come ornamento di pomi di spade (vedi anche nn. 135, 137, 138). Presente anche nelle legature Milanesi del Grolier, datate 1498, 1499 e 1516 (come altre dello stesso autore, 135, 137, 138), raffigura un soggetto preso dalla tradizione dei classici. Inoltre, con buona probabilità, questa placchetta ha fornito l'idea compositiva a Peregrino da Cesena per un niello raffigurante Muzio Scevola (117).

135.
Pseudo Fra' Antonio da Brescia
L'Abbondanza con un Satiro
diam. mm 61 ca., bronzo
Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10730
Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Middeldorf, 1944, n. 265; Pope-Hennessy, 1965, n. 189; Martini, 1985, n. 45

La figura femminile che tiene la cornucopia rappresenta l'Abbondanza; sulla sinistra, in secondo piano sopraggiunge un satiro che suona il corno; sullo sfondo a un edificio classico fanno da contrappunto le guglie di una città goticheggiante.

I modelli ai quali il medaglista si è ispirato provengono con ogni probabilità da una stampa di Marcantonio Raimondi (n. 25) e da una incisione (*La famiglia di un satiro*, B. VII, 83-84, 69) di Dürer. La placchetta per altro si trova riprodotta nella legatura di un volume della Trivulziana stampato a Milano nel 1492.

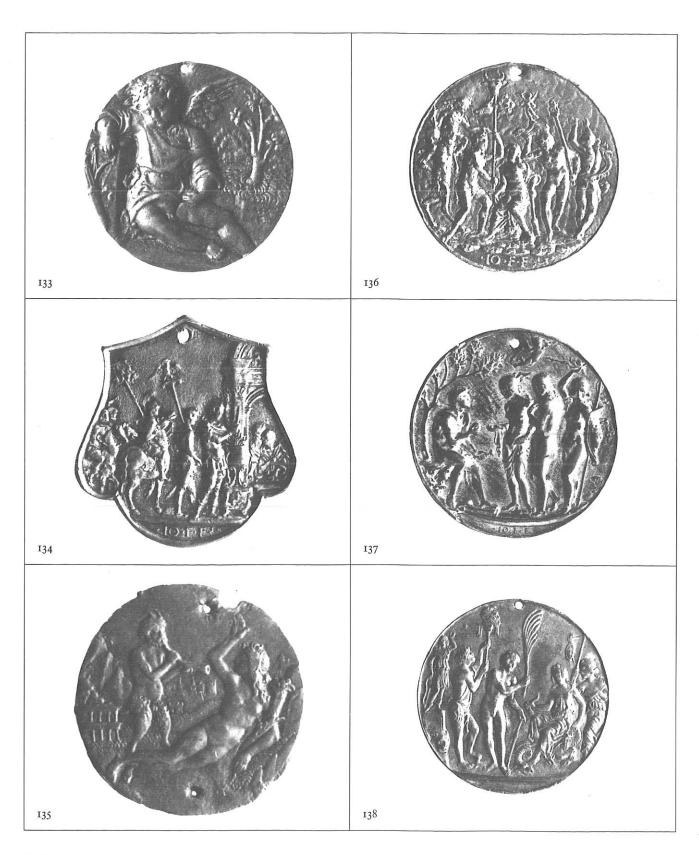
133

136

134

137

135

138

136.

Monogrammista IO. F.F.

Omaggio a Venere

diam. mm 55, bronzo

Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10737

Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Supino, 1898, nn. 445, 446; Venturi, 1910, p. 357; Maclagan, 1924, n. 466/1910; Pope-Hennessy, 1965, n. 97; Rossi, 1974, n. 29 A; Cannata, 1982, n. 35; Martini, 1985, n. 49.

Tre figure maschili danno vita ad una danza dionisiaca; al centro una figura femminile ignuda, a sinistra un satiro che porta sulle spalle una satiressa. Le figure danzanti recano in mano, rispettivamente, un trofeo di bucrani, una prua di nave sormontata da un Cupido ed un flauto. Nell'esergo la firma IO. F.F.

Placchetta diffusissima, è anch'essa usata accoppiata con altre (fra le più frequenti sono quelle raffiguranti *Muzio Scevola, Orazio Coclite, Giudizio di Paride*) come si è già visto (nn. 134, 135, 147, 138), come ornamento per i pomi delle spade. Pur non potendosene pienamente supporre una diretta derivazione, va detto che un soggetto affine è rintracciabile in una incisione di Cristoforo Robetta del 1506, ed anche la placchetta non sembra esser lontana da tale data. Altre forti similitudini sono ravvisabili in un dipinto, in collezione privata, attribuito, ma senza fondamento, a Jacopo Ripanda, in alcune medaglie del XVI secolo ed in una tavola del Burgkmair, conservata all'Alte Pinakothek di Monaco. Infine, un niello di Peregrino da Cesena (n. 113), ispirato ad un disegno forse di Jacopo Francia (n. 87), sembra costituire il modello più diretto per questa placchetta.

Hind ravvisa in questo pezzo l'iconografia di un «Omaggio a Venere».

137.

Monogrammista IO. F.F

Il Giudizio di Paride

diam. mm 55, bronzo

Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10735

Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Venturi, 1910, p. 357; Maclagan, 1924, n. 5748/1859, 4372/1857; Pope-Hennessy, 1965, nn. 98, 99 e 117; Cannata, 1982, nn. 33 e 34; Martini, 1985, n. 49.

Sulla sinistra Paride assiso su una roccia: dall'altra parte Giunone, Venere e Minerva, in alto Cupido.

Assai frequente nel Rinascimento, era usata, accoppiata con altre placchette, come ornamento per pomi di spade; questo fatto rafforza, se ancora ce ne fosse bisogno, le forti interconnessioni fra la bronzistica e l'arte spadaria; l'area di maggior diffusione è il Nord-Italia, particolarmente Milano e Brescia. La placchetta è riprodotta nelle legature milanesi (datate 1492 e 1516) del Grolier, tesoriere generale del Re di Francia per il Ducato di Milano. Il motivo era assai noto e lo si ritrova anche in un dipinto di Burgkmair, raffigurante Ester e Assuero (1528), conservato nella Alte Pinakothek di Monaco; inoltre, questo *Giudizio di Paride*, con le ali sul capo di Venere, è assai vicino ad un altro *Giudizio di Paride* dato alle stampe da Marcantonio Raimondi. (n. 14)

138.

Monogrammista IO. F.F.

Scena Allegorica

diam. mm 51

Ravenna, Museo Nazionale, inv. 10734.

Provenienza: Collezione Classense

Bibliografia: Venturi, 1910, n. 357; Maclagan, 1924, n. 4371/1857, A/468/1910;

Pope-Hennessy, 1965, n. 107; Leithe-Jasper, 1976, n. 245; Martini, 1985, n. 46.

Il soggetto, sebbene non ancora identificato con certezza, sembra pertinente ad una scena mitologica. Una donna seduta su di un drago ha sospeso sul capo forse uno specchio, mentre, di fronte, si trova un giovane con una palma ed alle sue spalle un uomo che tiene una testa su una picca. All'estrema sinistra compare la figura di Diana ed in basso un leone. La placchetta come per altro diversi pezzi del monogrammista IO.F.F. compare nella legatura di libri del Grolier, già Tesoriere Generale per il Re di Francia relativamente al Ducato di Milano. Accoppiata con un'altra placchetta appare spesso come ornamento per il pomo di spade. La stretta relazione che corre fra questa placchetta e la «Ninfa seduta» della collezione Wallace di Londra, data a Giovanni Fonduli, particolarmente nella figura femminile che siede sopra il drago, sono il principale supporto per l'identificazione del monogrammista con Giovanni Fonduli. Nel complesso l'iconografia della placchetta sembra provenire decisamente da modelli e moduli classici.

Le due Majestátes sono attribuite tradizionalmente al Francia e del maestro invero possiedono alcune caratteristiche precise, soprattutto nella forte caratterizzazione stilistica dei personaggi. Generalmente questi oggetti erano commissionati in occasione di matrimoni ed erano donati alla sposa. Liturgicamente si prestavano ad essere anche piccoli altari portatili.

139.
Francesco Raibolini, detto il Francia
La Crocefissione
cm 16,5 × 9,5
Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 745
Provenienza: Accademia di Belle Arti

Bibliografia: Gerevich, 1908, p. 121; Venturi, 1890, pp. 281-295; Venturi - Kristeller, 1897, p. 186; Piazzi, 1925, p. 12.

Proveniente dalla chiesa di San Giacomo Maggiore questa «Majestas» è stata tradizionalmente assegnata a Francesco Francia e messa in relazione alle seconde nozze di Ginevra Sforza con Giovanni II Bentivoglio (in alto, a destra e a sinistra, sono effigiati rispettivamente lo stemma bentivolesco e quello sforzesco). In realtà mi sembra più plausibile considerarla realizzata per un anniversario od altra ricorrenza analoga. Infatti se, rigidamente, la si vuole eseguita unicamente in occasione delle nozze fra Ginevra Sforza e Giovanni II Bentivoglio, cioè nel 1463, ci si trova di fronte ad una datazione che per Francesco Francia è estremamente precoce. Si può invece supporre che sia un'opera relativamente giovanile del maestro, ascrivibile agli anni ottanta del Quattrocento. Morfologicamente, risente ancora dell'influsso del Rinascimento padano e in particolare, dei maestri ferraresi, da Ercole Roberti a Francesco del Cossa; parimenti, influssi provenienti direttamente da Marco Zoppo, di cui per altro il Francia si dice essere stato allievo: il San Girolamo inginocchiato a destra della croce, in secondo piano, è infatti pressoché identico ad un dipinto, appunto di Marco Zoppo, raffigurante lo stesso santo ed ora conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. In alto, nella cimasa, il bassorilievo raffigurante il Cristo fra due Angeli è invece vicino ai moduli e modelli veneti del Bellini. I puttini alternati alle ghirlande mostrano uno spiccato riferimento, da un lato a quello che può considerarsi l'archetipo, la fonte ispiratrice, di tante altre opere

della scultura decorativa a Bologna: cioè il Monumento Tartagni di Francesco Simone Ferrucci da Fiesole, nella chiesa di San Domenico (1477); dall'altro, dai modelli padovani del Donatello, per altro già circolanti in terra di Romagna nel tempio Malatestiano di Rimini.

La descrittività paesaggistica, di racconto lineare, tipica anche delle visioni archeologiche del Mantegna, come per altro le montagne e le stesse «schegge» di terra da cui emerge la Croce, si rifanno allora a Marco Zoppo. Altrettanto dicasi per il panneggio, evoluto, ma non completamente sciolto, e per certe spigolosità attribuibili forse ad una tecnica non ancora pienamente acquisita e consolidata. La figura del Cristo, invece, risulta piuttosto matura, come si può riscontrare a seguito del confronto con la *Crocefissione* del Museo Civico di Bologna, realizzata forse a metà degli anni '80 e certamente meno evoluta. Per questo motivo, nonostante i richiami più arcaizzanti già formulati (e forse spiegabili con il persistere di una tradizione all'interno della produzione orafa), si preferisce proporre una datazione che segni il passaggio dall'iniziale formazione ferrarese alle prime avvisaglie (nel Cristo) del protoclassicismo franciano: le candelabre decorate e, in particolare, i capitelli si avvicinano espressamente agli intagli di una splendida, ancorché anonima, ancona (n. 141).

Da mettere in diretta relazione con questa Majestas, è anche un niello, attribuito al Francia (n. 99), anch'esso raffigurante una Crocefissione, che costituisce una sorta di vera e propria prova, prima della realizzazione, appunto, della stessa Majestas: l'immagine e la scritta, nel niello, sono infatti speculari.

140.
Francesco Raibolini, detto il Francia
La Resurrezione
cm 14 × 11
Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 745
Provenienza: Accademia di Belle Arti

Bibliografia: Gerevich, 1908, p. 121; Venturi, 1890, pp. 181-195; Venturi - Kristeller, 1897, p. 186; Piazzi, 1925, p. 12.

Proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Misericordia, anche questa Majestas è probabilmente stata realizzata dal Francia in occasione delle nozze Ringhieri-Felicini. È un'opera quasi certamente della fine del Quattrocento o dei primi anni del XVI secolo e mostra tutta la perizia che il Francia andava acquisendo nell'arte dell'oreficeria, alla cui matricola risulta, per altro, essere iscritto. Accantonati i ricordi di scuola padana

l'artista è ora pressoché completamente rivolto al Rinascimento toscano e molto attento al Perugino. Sono infatti morbide le linee dei panneggi e morbido appare anche il chiaroscuro che abbraccia tutta la composizione; inoltre, la figuratività è notevolmente maturata rispetto alla precedente Majestas (n. 139); al pari si verifica un accresciuto e sempre più cosciente riferimento ai modelli di una classicità che proprio in quegli anni veniva furiosamente recuperata e reinterpretata. L'anatomia del Redentore è pressoché perfetta e accentuato si presenta anche l'effetto prospettico, di profondità a tutto tondo, impresso all'intera rappresentazione. L'intaglio che l'incornicia si diversifica notevolmente da quello della Majestas raffigurante la *Crocefissione* (n. 139); appare meno sovraccarico e stilisticamente evoluto verso una «semplice armonia», per altro assai vicina agli intagli che adornano l'ancona della cappella Felicini, nella chiesa di S. Maria della Misericordia e che racchiudevano la Pala Felicini, ora conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Nei racemi è poi mostrata una maturità stilistica per certi versi ravvisabile solo negli intagli di ancone appartenenti al primo Cinquecento.

Questo manufatto ligneo è un'ulteriore testimonianza della circolazione, anche a livello di arti decorative, di una cultura rinascimentale, cortese e umanistica, i cui modelli si propagavano indifferentemente in più campi sia dell'arte che della vita sociale: dalla pittura alla scultura, dall'intaglio alla stampa, dalla miniatura all'oreficeria, scendendo fin nei più piccoli dettagli di ogni oggetto.

Nelle ancone in particolare, chiamate ad assolvere al difficile compito di mediazione fra spazio reale e spazio dipinto, la creazione e diffusione dei modelli decorativi rinascimentali trova ampia applicazione e fertile campo di sperimentazione. Ad operare erano generalmente i cosiddetti «magistri lignaminis», o maestri d'ascia, iscritti il più delle volte all'arte dei falegnami, ma spesso anche a quella dei pittori e, a volte, a quella degli architetti. Va ricordato per altro che proprio questi ultimi erano spesso tenuti a fornire un modellino ligneo della fabbrica progettata.

Gli archetipi e le fonti interpretate vanno, ancora una volta, ricercate nel mondo classico, al cui recupero ed alla cui divulgazione si adoperavano sia le arti figurative che la letteratura.

141.

Scuola bolognese del XVI secolo (secondo decennio?)

Ancona

Legno intagliato, dorato e policromato
cm 239 × 190
Provenienza: sconosciuta

Depositata presso la Pinacoteca Nazionale da oltre quarant'anni, e comunque ivi presente a «memoria d'uomo», questa ancona è rimasta, praticamente da sempre, in uno stato di totale abbandono. Le ricerche per trovare una sua ipotizzabile, realistica provenienza si basano soprattutto sulle misure del quadro che poteva accogliere, quadro che per la raffinatezza stilistica e l'importanza della stessa cornice dovrebbe presumibilmente esser legato al Rinascimento bolognese più maturo, forse al Francia stesso o alla sua cerchia. L'originale struttura a lesene binate, la nobile fattura, il raffinato disegno, la policromia (giocata sul rosso ed il blu, i colori fra l'altro dei Bentivoglio) la ricchezza delle decorazioni e delle dorature di cui si fregiava, rendono ipotizzabile la sua provenienza da una nobile cappella gentilizia di una famiglia forse legata ai Bentivoglio, se non degli stessi Signori, seppur per breve tempo, di Bologna. Essi furono mecenati e fautori di una cerchia artistica e di una cultura «cortese», umanistica, strettamente legata alla loro corte,[1] quella stessa cerchia di cui fecero parte, assumendone la *leadership*, anche Lorenzo Costa e Francesco Francia a cui fu poi affidata sotto Giulio II la zecca bolognese.[2] Partendo dal presupposto che se tale cornice era depositata presso la Pinacoteca lo era presumibilmente perché il dipinto che incorniciava era stato depositato, esso stesso, presso la galleria e che con ogni probabilità tutt'ora è ivi conser-

vato, la ricerca si è svolta selezionando, fra i quadri esposti ed in deposito, quelli della cerchia rinascimentale bolognese con misure uguali o assai vicine a quelle dell'ancona.

In particolare, scorrendo le schede dei dipinti del Francia e del suo seguito, ne emerge uno (opera di Jacopo Francia raffigurante *San Frediano fra i Santi Giacomo, Lucia e Orsola*, già nella chiesetta di S. Maria delle Grazie,[3] e pervenuto alla Galleria dell'Accademia, ora Pinacoteca Nazionale nei primi anni dell'Ottocento in seguito alle soppressioni napoleoniche), le cui misure differiscono di pochi centimetri da quelle dell'ancona. Per di più le guide[4] che lo menzionano sottolineano spesso «con cornice del Formigine», a evidenziarne cioè la pregevole ancona. Non è questo il luogo per dibattere se la cornice sia effettivamente del Formigione o meno; sta però di fatto che, stilisticamente, si ricollega pienamente al percorso stilistico dell'artista rendendo ancor più plausibile anche l'ipotizzabile attribuzione al Formigione dell'ancona della Santa Cecilia di Raffaello, recentemente ascritta a Giovanni Barili.[5]

Collocabile con ogni probabilità nel secondo decennio del Cinquecento, mostra nel fregio ornamentale, realizzato interamente a massello e non a pastiglia (ed anche questo è indice della destinazione assolutamente nobile dell'ancona)[6] quella maturità già completamente rinascimentale, tipica di Andrea da Formigine e di gran parte degli intagliatori di scuola bolognese, attenti alle novità, ma pur sempre fortemente legati alla tradizione; in questa ancona poi, a tratti, emergono ancora, fra tendenze di una certa avanguardia e raffinatezze stilistiche, alcune reminiscenze della fine del Quattro e dei primi anni del Cinquecento. È il caso, ad esempio, dei motivi intagliati fra le due lesene, che sono vicinissimi a quelli dell'ancona della Cappella Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore, o ai motivi decorativi del piccolo portale in arenaria del Palazzo degli Strazzaroli. Pur legata maggiormente alla tipologia padana, come si è detto, reca tuttavia con sè i sentori delle innovazioni stilistiche di un Rinascimento d'oltre Appennino, toscano e fiorentino, sentito ma non completamente colto, i cui archetipi interpretativi vanno per altro ricercati sia nelle decorazioni del monumento Tartagni, nella chiesa di S. Domenico, opera di Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole,[7] sia in quel recupero della classicità di cui l'intera cultura ed arte del periodo si andava impregnando, sia nell'eredità, ancora fortemente sentita, di quel Rinascimento padano frutto di una cultura cortese e umanistica parallela e diversa, ad un tempo, da quella del resto della penisola, particolarmente legata, nella fattispecie, alle indicazioni di Ercole Roberti e Francesco del Cossa.

Questa ancona resta comunque una pietra miliare, al pari di quella, già citata, della Santa Cecilia, per recuperare appieno il percorso stilistico della scuola bolognese di intaglio e di scultura decorativa. Un percorso che ha i suoi testimoni più efficaci, fra gli altri, nella memoria di Ercole Grati, scolpita da un anonimo quanto magistrale artista dei primi anni del XVI secolo nel deambulatorio della chiesa di Santa Maria dei Servi, anch'essa frutto di una cultura umanistica che ai classici ed alla classicità si ispirava; ma poi, ancora, l'ancona della Cappella di San Girolamo (conosciuta anche come cappella Gessi), nell'Atrio di Pilato nella chiesa di Santo Stefano, il basamento in macigno, a destra e a sinistra dell'altare, nella cappella nobile della chiesa dei SS. Vitale e Agricola,[8] l'ornamento dell'ancona della Cappella Paltroni nella chiesa di San Martino maggiore, per giungere all'opera della maturità del Formigine, cioè all'ancona della Cappella Malvezzi, sempre nella stessa chiesa. Un percorso che evidenzia le importazioni stilistiche e le forti interconnessioni e correlazioni che correvano fra le Arti, tutte non ancora, fortunatamente, distintesi in Arti Maggiori e Minori, e che altresì evidenzia nella iconografia dei soggetti decorativi e nella loro vasta accezione simbolica, un costante riferimento al mondo classico ed alla classicità tutta; un recupero che in quegli anni si andava corposamente formando nei taccuini di pittori, scultori ed architetti, per esser tradotto, interpretato e divulgato, anche a stampa, principalmente nel grande *corpus* di disegni ed incisioni che fanno capo, fra gli altri, a Marcantonio Raimondi e a Jacopo da Bologna oppure, ancora e più semplicemente, in quei taccuini di disegni di vari maestri, compreso l'irregolare Amico Aspertini, che spesso circolavano fra le varie botteghe divenendone ben presto indispensabile patrimonio; e valga per tutti l'esempio delle grottesche, dalla loro scoperta alla loro immediata diffusione.[9]

Per quanto riguarda questa ancona, ferma restando l'incertezza circa la sua provenienza originaria, parrebbe verosimilmente ipotizzabile una sua realizzazione «franciana» in senso lato, almeno nella ideazione e nel disegno. Gli intagli infatti, ancora ricchi seppur disadorni della originale doratura, sono fitti di particolari e preziosismi comuni al Francia orefice ed al Francia pittore: ad esempio nelle decorazioni a margine di alcune sue pale. Inoltre, ha come pressoché immediato punto di riferimento comparativo l'ancona della Cappella Bentivoglio, nella chiesa di San Giacomo maggiore, che incornicia, anch'essa, un'opera del Francia. Per altro è ampiamente documentato che i pittori, o

quanto meno le botteghe, spesso fornivano, oltre al dipinto, anche le indicazioni per la realizzazione dell'ancona, quando non un vero e proprio progetto. È il caso fra gli altri, ancorché appartenente alla fine del Cinquecento, di Tommaso Laureti e della originale, splendida e monumentale ancona dell'altar Maggiore della chiesa dei SS. Vitale e Agricola, scolpita, appunto su disegno del Laureti, da Giacomo Gentili; oppure è il caso del Bagnacavallo nella cappella Boncompagni, nella chiesa di San Martino Maggiore, o di Biagio Pupini e del lapicida Bernardino da Milano nella realizzazione di un portale in Palazzo Boncompagni.[10] Alcuni pittori e architetti sembrano essersi quasi specializzati nell'ideazione e divulgazione di modelli ornamentali: basterà osservare la produzione artistica di Nicoletto da Modena o Peregrino da Cesena, o Zoan Andrea da Mantova, ricca di disegni per candelabre, tarsie, vetrate, o, per salire a nomi più illustri, la produzione, ideazione e divulgazione di elementi decorativi, fregi, grottesche, capitelli ed altro ancora, di artisti come Francesco del Cossa, Amico Aspertini, Baldassarre Peruzzi, Giovanni da Udine, Perin del Vaga. Va peraltro detto che tale produzione di motivi ornamentali e decorativi, in parte recuperati direttamente dall'antico, in parte da esso tradotti e ad esso ispirati, erano sostenuti da un ricco *plafond* culturale e simbolico, che si andava sempre più configurando nella «moda» degli «emblemata»,[11] e che aveva una precisa ragione di essere nelle innumerevoli committenze all'interno di un vero e proprio mercato in costante espansione e sorretto da una vasta produzione di oggetti e manufatti ora schematicamente ed erroneamente riconosciuti nelle cosiddette «arti minori», che andavano dalla realizzazione dei disegni e dei cartoni per le tarsie e per gli arazzi, agli stessi arazzi e tarsie, alla produzione delle vetrate e dei loro disegni, alla realizzazione e decorazione, dipinta o scolpita, di cassepanche, all'oreficeria, alle medaglie, nè vanno dimenticate le grottesche che ricoprivano intere pareti ed erano confinate nei più piccoli particolari degli oggetti, allora quotidiani, come l'elsa e la lama di una spada, o, ancora, a margine dei codici miniati, nella ricchissima, e purtroppo perduta, produzione di cuoio lavorato, sbalzato, policromato e dorato di cui Bologna aveva una sorta di produzione esclusiva, a giudicare dalle committenze e dalle «esportazioni» sempre più frequenti che avvengono, da Bologna verso Ferrara e Modena, fra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.[12]

Anonimo lapicida del XVI secolo, *Memoria di Ercole Grati*, Bologna, S. Maria dei Servi.

1. A. Bacchi, 1984.
2. Nel 1508, cfr. G. Giordani, 1857, p. 17.
3. Era una piccola chiesa a ridosso della Torre Garisenda, abbattuta nel 1871.
4. G. Gatti, 1803, p. 91; M. Oretti, 1782, p. 175.
5. A. Mazza, 1983, p. 37; M. Ferretti, 1985, pp. 12-25; A. Santucci, 1985, pp. 21-37.
6. «A massello» indica che le forme sono ricavate dal blocco ligneo; la tecnica della «pastiglia» – che è una pasta modellabile a base di gesso che veniva poi dorato – aveva tempi minori e quindi, ovviamente, anche i costi scendevano.
7. A. Venturi, v, vi, 1893.
8. Non ho considerato l'ancona poiché allo stato attuale presenta troppi rifacimenti.
9. N. Dacos, 1969; A. Santucci, 1985, pp. 213-235 e pp. 263-270.
10. Per il caso di Tommaso Laureti, colgo l'occasione per ringraziare il Dr. Angelo Mazza che mi ha segnalato il documento: ASB, Monache dei SS. Vitale e Agricola, cart. 2/3151, fasca. 18; per quel che riguarda invece l'accordo fra Biagio Pupini e Bernardino da Milano, si veda G. Zucchini, 1936.
11. A. Lugli, 1983; N. Dacos, 1969; E. Gombrich, 1978; A. Nesserlath, 1984.
12. D. Cantimori, 1876, pp. 423 ss.

È sembrato lecito cercare di riorganizzare i dati relativi alla biografia di quegli artisti (tra i presenti in mostra) per i quali nuove verifiche sulle fonti potevano consentire un parziale aggiornamento. Tra la fine del secolo scorso e gli inizi del '900 la storiografia ha variamente insistito sul recupero di dati archivistici a tutt'oggi essenziali e che pure non esauriscono appieno il chiarimento delle vicende biografiche di Francesco Raibolini, del figlio Jacopo e di Marcantonio Raimondi. Per il primo, al di là della strumentale polemica malvasiana, restano solo maggiormente approssimabili i poli cronologici estremi, ma il percorso di Jacopo viene sostanzialmente condizionato dal rinvenimento, al 1586, dell'iscrizione alla matricola degli Orefici, mentre la lettura di un atto del 1504 consente di articolare maggiormente alcune considerazioni sui primi anni, bolognesi, di Marcantonio, rispetto al quale, tuttavia, è da ricordare come restino ad oggi insondate le fonti veneziane e romane a cui si spera di riservare future ricerche. Per quanto riguarda invece Peregrino da Cesena non si conoscono purtroppo elementi sui quali basare ipotesi di percorsi biografici: è solo possibile quella ricostruzione storico critica presentata nelle relative schede di catalogo. S. Ebert-Schifferer riconsidera nel proprio saggio le vicende anche biografiche di Jacopo Ripanda, mentre per Nicoletto da Modena (del quale M.J. Zucker ha fornito, nel 1984, l'esauriente sintesi della vicenda storica e critica) si rimanda alle schede delle opere. È opportuno forse solo ricordare come anche per questo artista la testimonianza notarile del 1506 rinvenuta da P. Sambin (1962) definitivamente risolva la suggestiva e discussa autografia «Rosex» in «Nicoletus..de Russis».

Vastissima (e non certo perfettibile in questa sede) è la bibliografia relativa a Lorenzo Costa, tanto per gli anni bolognesi quanto per il soggiorno mantovano dal 1506-7 al 1535 (si rimanda in particolare agli scritti più recenti di R. Varese (1967), M.C. Brown (1967-68, 1981) e P. Tosetti Grandi (1979, 1981, e 1984). Per la biografia di Amico Aspertini vanno invece ancora considerate efficaci le ricostruzioni di C. Ricci (1915) e L. Frati (1917) con la presentazione della solida griglia di testimonianze archivistiche reperite.

Si ringrazia per la collaborazione prestata il personale dell'Archivio Generale Arcivescovile (AGA), dell'Archivio di Stato di Bologna (ASB), della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCB) e della Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB).

Marcantonio Raimondi

CORINNA GIUDICI

Agli indizi relativamente folti lasciati negli archivi bolognesi da Francesco Raibolini e dai suoi figli, corrisponde un'assoluta povertà di notizie per quanto riguarda Marcantonio Raimondi. Le stesse modalità produttive [1] di un'attività imprenditoriale ben differente da quella della bottega franciana, i numerosi viaggi, un temperamento, forse, meno incline alla pacifica «serialità» di fatti e di opere dei Francia, sono probabilmente le ragioni di un silenzio documentario già lamentato da Malvasia, che, nel riportare la *Vita* vasariana, scrive: «a me toglie ogni briga di ripescare le troppo a noi rimote e scordate notizie, delle quali, ben anche a noi qualcuna passò per tradizione, ma non so con qual sicurezza di verità».[2]

Anche sul luogo (Argine, secondo Fillon)[3] e sulla data di nascita le proposte degli storici, in mancanza di documenti, sono state differenti. Ormai accettata (per deduzione) è tuttavia la data 1480 circa, che rende plausibili, al 1504, le lodi dell'Achillini nel *Viridario* [4] e che non contraddice l'apparente età, superiore ai trent'anni, mostrata dal Raimondi nella figura di portatore in cui Raffaello, nel 1512, lo ritrasse nella *Cacciata di Eliodoro*.[5]

È nel Vasari la notizia dei primi anni di apprendistato, come orafo, nella bottega del Raibolini (di cui resta traccia nel soprannome di «Francia» costantemente attribuito a Marcantonio dalla storiografia). Unica notizia certa relativa ai primi anni bolognesi dell'artista si è tuttavia finora rinvenuta con il rogito del notaio Antonio Cisti del 1504.[6] Gli elementi di interesse contenuti nell'atto sono numerosi: l'identificazione del patronimico («discretus vir Marcus Antonius quondam Baptiste de Raimondis») e della residenza («capellae Sancte Caterine stratae Saragocie») di Marcantonio; che viene qualificato «aurifex», il suo ruolo di patrono perpetuo del beneficio di S. Giovanni Battista presso l'altare di S. Bartolomeo nella sagrestia nuova di S. Pietro (nella stessa cappella, quindi, in cui era stato sepolto nel 1406 il vescovo Bartolomeo Raimondi), infine l'età, confermata ad almeno 25 anni dall'assenza di curatori o tutori.[7] Ancora interessante è il rapporto che vi si rivela con l'illustre famiglia dei Dolfi, apparsi già come protettori, in anni diversi, di Francesco Francia;[8] Floriano Dolfi[9] risulta infatti essere stato l'ultimo precedente rettore del beneficio, che, con il consenso di Marcantonio, in qualità di patrono perpetuo, viene nell'atto conferito al nipote Camillo Dolfi.[10]

Mancano, nelle matricole degli Orefici bolognesi, notizie di questi anni di permanenza, peraltro breve, di Marcantonio nella città d'origine. È infatti di poco successivo al 1506 (anno del passaggio di Dürer e dell'arrivo di Michelangelo a Bologna) il viaggio di Marcantonio a Venezia, al quale si lega la narrazione vasariana, poi ripresa e dettagliata da Milanesi, della celebre controversia sulla riproduzione/falsificazione delle silografie düreriane della *Vita della Vergine* (per l'indagine stilistico-documentaria che comporta la revisione della cronologia e delle

1. «E considerato Marcantonio quanto onore e utile si avrebbero potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose a volervi attendere» (G. Vasari-G. Milanesi, 1906, v, p. 405). Per l'interpretazione della novità contenuta nella «scelta professionale» di Marcantonio, v. H. Zerner, 1979, p. 3 sgg. e E. Borea, 1979, p. 353 ss.

2. C.C. Malvasia, 1678, ed. 1841, I, p. 57.

3. B. Fillon, 1880, p. 11.

4. G.F. Achillini, ed. 1513, p. f. 187v.

5. G. Vasari-G. Milanesi, 1906, v, p. 442.

6. ASB, Notarile, Atti del notaio Antonio Cisti (f. 3) 18 novembre 1504. Consenso di Marcantonio Raimondi al conferimento di un beneficio (di S. Giovanni Battista all'altare di S. Bartolomeo nella sagrestia nuova di S. Pietro) a Camillo Dolfi.

7. Cfr. V. Sacco, 1735, pp 47, 48; A. Pertile, 1871, III, p. 211; Digesto..., 1957, XIX, pp. 918-19. Al vescovo Bartolomeo Raimondi si devono anche l'erezione del portico e della nuova sagrestia della cattedrale (1397) e i lavori per la copertura in volta della chiesa (1400), v. C. Ghirardacci, ed. 1657, II, cc. 452, 487, 570 e L. Meluzzi, 1975, p. 239 sgg. Per la sepoltura del vescovo (morto il 14 giugno 1406), nella sagrestia: «ello fo sepelido in sam piedro maore, in larcha soa, la quale è sovra la porta della sacristia nova»; *Cronaca* di Pietro Mattiolo (sec. XV, ed. 1885 p. 184) dove è ricordata anche la dotazione, da parte del Vescovo, di una cappella, in sagrestia «sotto lo vacabulo de sam bartolomio» (*ibid.*).

8. O. Mazzoni Toselli, ed. 1868, II, pp. 552-555.

9. Dottore di diritto canonico dal 1466, morto nel 1506. V.G. Fantuzzi, 1783, III, pp. 256-257 (che riporta gli elogi di N. Burzio e G. Di Casio) e G. Zaccagnini, 1930, p. 105.

10. «... figlio di Francesco e di Lodovica Pannolini [e nipote di Floriano]. Laureato in legge civile e canonica l'anno 1502... morì l'anno 1557» (G. Fantuzzi, 1783, III, p. 256).

modalità della vicenda, post datando la presenza di Marcantonio a Venezia e il completamento, per esigenze di mercato, della serie tratta dalla *Vita della Vergine* agli anni 1507-1508, v. n. 37).

Tappa successiva della dinamica biografia del Raimondi è il trasferimento a Roma (della sosta fiorentina nel 1509, con lo studio del cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina*, restano, ad eventuale unica testimonianza, le opere: v. nn. 34-35).[11] La permanenza romana, fulcro della biografia artistica di Marcantonio, poggia tra l'altro su almeno due riferimenti documentari: l'uno piuttosto vago (la presenza di un «Marcho Antonio» residente in S. Salvatore de Capellis[12] nel censimento relativo agli anni 1513-1518), l'altro più attendibile: la testimonianza di «Marco Antonio de Raimondis de Bononia», insieme al Baviera, nell'acquisto di una casa a Roma, nel Borgo San Pietro, da parte di Raffaello, in data 8 novembre 1515.[13]

Alla permanenza romana si lega anche l'inverosimile traccia documentaria suggerita da Bertolotti[14] accennando all'iscrizione del Raimondi all'«Accademia di S. Luca». L'autore si basa, presumibilmente, sulla pubblicazione, nel 1823,[15] di un codice («Libro dell'eccellente Arte ed Università delli Pittori, Miniatori, Ricamatori ecc.») nel quale vengono annotati tutti coloro che, dall'anno 1534, hanno pagato l'iscrizione al Consolato delle Arti. Nell'elenco, che appare steso in ordine cronologico da Benedetto Bramanti nel 1535 e dai successivi «Consoli», compare un «Marcantonio Bolognese pittore», preceduto però da nomi come «Jacopo del Conte Fiorentino», «Daniello da Volterra», «Jeronimo da Sermoneta», «Pellegrino da Bologna». Al di là dell'incongruenza cronologica parrebbe peraltro insolita la qualifica di «pittore», da sempre estranea, nella storiografia, alla fisionomia di Marcantonio (se si eccettuano le vaghe allusioni encomiastiche di Malvasia e Oretti).[16] Della permanenza romana fino al Sacco del 1527 Vasari riporta l'irresistibile ascesa dell'artista (probabilmente «raccomandato» ai suoi esordi dall'antico maestro) nella cerchia raffaellesca; il suo crescente successo artistico ed imprenditoriale; la successiva romanzesca vicenda delle venti incisioni a soggetto erotico dai *Modi* di Giulio Romano, a loro volta ispirati ai sonetti di Pietro Aretino, con la conseguente incarcerazione di Marcantonio per ordine di Clemente VII (il racconto nuovamente introduce, e non per l'ultima volta, una tonalità «maudit» nella biografia del Raimondi: «... E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare come molte volte si fa, in vituperio del mondo»,[17] per quanto siano indubbiamente Giulio e l'Aretino a giocare, nella storiografia, il ruolo dei «cattivi»); il successivo rilascio per intercessione del cardinale Ippolito de Medici e di Baccio Bandinelli (ma ancora l'aneddoto sul *Martirio di S. Lorenzo*, inciso per gratitudine da Marcantonio per il Bandinelli, è spunto per una variazione sul tema delle violente rivalità «...e ne riportò il Bandinello di questa così fatta gratitudine quel merito di chè la sua poca cortesia era degna»);[18] infine la rovina economica successiva al 1527 e la partenza da Roma.

11. L'anno di arrivo di Marcantonio a Roma non è documentato, se non dalla produzione incisoria (a partire dal 1509: v. scheda n. 36. Il 1512, data di esecuzione della *Cacciata di Eliodoro*, ha costituito comunque un termine ante quem contraddetto solo dal biografo B. Monti (sec. XIX) (BCB, Ms. B. 1337) che parla di un arrivo a Roma successivo al 1513.

12. M. Armellini, 1881, cit. in I. H. Shoemaker, 1981, p. xv.

13. G. Amati, 1872, p. 7 e D. Gnoli, 1889, pp. 248-251.

14. A. Bertolotti, 1886, p. 94.

15. M. Missirini, 1823, p. 15.

16. «...come saria a dire che egregiamente anco pingesse, e che tavole private e di sua mano si vedano...» (C.C. Malvasia, 1678, ed. 1841, I, p. 57); «se co' pennelli non uguagliò il maestro superollo col bullino». (M. Oretti, BCB, Ms. B. 123).

17. G. Vasari-G. Milanesi, 1906, v, p. 418.

18. *Ibid.*, p. 419.

19. B. Fillon, 1880, p. 8 ss.

20. Bumaldo, 1641, c. 245.

Ancora al soggiorno romano si riconduce l'ipotesi, suggerita da Fillon[19] in base ad una lettera del 1659 rinvenuta presso un antiquario bolognese di pretesa discendenza dal Raimondi, dell'esistenza di un figlio, Giorgio detto Benedetto Verino, nato a Roma nel 1511 dalla relazione con una nobile romana, tale Benedetta Verino. La notizia resta però del tutto isolata, al contrario della tradizione, non comprovata, ma risalente quanto meno al Bumaldo («uxorem habuit in easdem arte preclaram»),[20] dell'esistenza di un'anonima compagna (bolognese) di vita e di opere. Ma già il divertito commento di Zani coglie, di questa ipotesi, il modello (leggendario) e l'intento (l'emulazione di Dürer ricorrente in numerosi «luoghi» della storia di Marcantonio): «... opino che egli [Bumaldo] abbia pescata tale notizia nella stessa fonte ove pescò il Sandrart quell'altra che Agnese Frey, moglie di A. Dürer era essa pure intagliatrice, e che ajutò in molte incisioni il proprio marito».[21]

Vasari non precisa l'anno della morte di Marcantonio («non molto dopo la sua partita di Roma, si morì a Bologna»),[22] sulla quale Malvasia riporta una tradizione «non so con qual sicurezza di verità»: «che morisse ucciso da un Sig. Romano a richiesta del quale avea intagliato Gl'Innocenti, perché contro l'espresso patto tornò ad intagliarli per se stesso».[23] Maggior successo storiografico ha avuto invece la postdatazione di Heinecken[24] basata sulla fiducia nell'autografia, in seguito smentita dalla critica, della *Battaglia dei Lapiti* datata 1539. Ma un passaggio della *Cortegiana* di Pietro Aretino del 1534 «et non niego che Marcantonio non *fusse* unico nel burino»[25] resta il più valido termine ante quem per la morte del Raimondi.

21. P. Zani, 1802, p. 135. All'esistenza di una moglie/collaboratrice di Marcantonio avevano dato credito A. Masini («... e la sua moglie ancor lei in rame intagliava», 1650, p. 740), riprendendo probabilmente, nel suo elenco di «Artefici... non... nominati nell'opera» la notizia di O. Montalbani (Bumaldo), e F. Baldinucci: «Ebbe moglie, la quale pure (ciò che in quel sesso non così frequentemente è accaduto) ebbe ancora ella nell'operar d'intaglio non poca rinomanza» (ed. 1845-47, II, p. 52). Anche M. Oretti (BCB, Ms. B. 115) riporta, come notizia tratta dalle matricole degli Orefici (ove al contrario non si trova conferma) un «Marco Antonio Raimondi maestro di stampe» e una «moglie del detto int. in rame» operanti al 1500, e, nelle *Notizie* (BCB, Ms. B. 123) scrive: «la moglie di Marco Antonio Raimondi anch'essa fu singolare nello intaglio dei rami, e viene celebrata da vari autori, li quali però non portano il nome cognome suo, nè le opere che fece...». Infine sul problema si sofferma anche N. Bettoni (1820) che, senza apportare alcuna precisazione, esplicita ed enfatizza «romanticamente» l'ipotesi.

22. G. Vasari-G. Milanesi, 1906, V, p. 442.

23. C.C. Malvasia, 1678, ed. 1841, I, p. 57.

24. K.H. Heinecken, 1778; id. 1782.

25. P. Aretino, *Cortegiana*, Atto III, scena VII (ed. 1834).

Francesco Francia

CORINNA GIUDICI

Della data di nascita di Francesco Raibolini, posta dalla tradizione vasariana al 1450, non esiste certezza documentaria. Né, mancando i libri battesimali dei nati a Zola Predosa (battezzati a S. Lorenzo in Collina) ed iniziando solo dal 1459 le registrazioni della cattedrale bolognese di S. Pietro, è plausibile trovarne.

La sola testimonianza del cronista Friano Ubaldini (nelle due cc. autografe dell'esemplare riccardiano della cronaca «bianchina») ne precisa l'età a «circha» 68 anni nel 1517: un millesimo in più rispetto alla cronologia tradizionale che lascia aperte ipotesi alternative.[1]

Accertate sono invece la provenienza della famiglia Raibolini da Zola Predosa e la sua permanenza a Bologna, nella cappella (parrocchia) di Santa Caterina di Saragozza (in via Frassinago) dalla metà del sec. XV. È Sighinolfi, nel 1916, a rendere noti i documenti bolognesi comprovanti la residenza della famiglia, l'acquisto di proprietà, il mestiere del nonno, Giacomo, e del padre, Marco, maestri di legname.[2] Il primo documento direttamente relativo all'artista è del 1468: almeno ventunenne, in quell'anno, il Francia (già definito «aurifex») testimonia infatti in un atto notarile a favore dell'orafo Clemente di Peregrino Anselini[3] (si tratterebbe, secondo Sighinolfi, del probabile maestro del Francia, una volta negata la tradizione che, a dare ragione del soprannome, lo volle allievo di «Luca da Franza» o di un orafo francese). La competenza ed il crescente successo imprenditoriale dell'attività orafa di Francesco,[4] alla cui bottega il Malvasia attribuirà fino a 220 allievi, sono già attestati tanto dall'arbitrato affidatogli nel 1479 per la valutazione di una medaglia dello Sperandio,[5] quanto dal graduale incremento del patrimonio,[6] eppure solo al 10 dicembre 1482 risale l'iscrizione di «Franciscus Marci Raibolini»[7] alla matricola degli Orefici. Le rigide norme statutarie devono aver ritardato l'immatricolazione di Francesco, ben più che trentenne, ma di relativamente recente «immigrazione» in Bologna. Nel 1486, invece, risulta iscritto, insieme a Francesco (che si è trasferito da via Frassinago alla cappella di S. Nicolò in S. Felice) il figlio Jacopo,[8] presumibilmente il primogenito, viste le registrazioni battesimali della figlia Costanza (1485)[9] e del secondo figlio, Giulio (1487).[10]

Molto più tarda (1503) sarà invece l'immatricolazione di Francesco, come pittore, alla compagnia delle Quattro Arti (Guainai, Scudai e Pittori, Sellai e Spadai).[11]

Gli ultimi dieci anni del secolo (scanditi dagli incarichi pubblici variamente documentati[12] e dalle prime grandi committenze pittoriche Bentivoglio, Felicini e Scappi) sono accompagnati da quel consenso unanime dell'élite bentivolesca le cui testimonianze si cristallizzeranno negli idealizzati ritratti della storiografia successiva. Dalle voci, infatti, di Salimbeni (1487), Burzio (1494 e 1498), Caiado (1501), Bianchini (1502), dell'Achillini (1513) e di Girolamo di Casio, si formano quei «topoi» di virtù, eclettismo e «medietà» che dalla considerazione dello sti-

1. «a di 5 de marzo 1517. Morì el Franza da Bologna el quale era uno degno depintore ed orevexe;... sapi che deto Franza era de ani circha 68...» (cit. in L. Sighinolfi, 1916 p. 16). Il passo proviene da un frammento autografo di Friano Ubaldini, aggiunto all'esemplare riccardiano (cod. 1841) della cronaca di Bologna detta «*Cronaca bianchina*»-sec. XVI. La «sfasatura» di millesimo non sembra spiegabile in base alla scansione cronografica dell'epoca (cfr. A. Cappelli, 1930, p. 10 ss.)

2. Ancora L. Sighinolfi, 1916, pp. 3-7, cita gli atti in ASB, rogito di Pietro Bruni (f. 29 n. 79) (acquisto di terre alla Beverara, 28/8/1446); carte Alidosi n. 523 (testamento di Giacomo, 1442); rogito di Alberto Argelata (f. 6 n. 83) (acquisto di beni in via Frassinago, 8/6/1480); rogito Cesare e Bartolomeo Panzacchi (f. 17 n. 49) (vendita di terre, 28/8/1456).

3. ASB; rogito Cesare e Bartolomeo Panzacchi (f. 10 n. 50) (20/12/1468) cit. in L. Sighinolfi, 1916, p. 5. Va però anche notato come nel Liber Matricularum Artium (ASB, n. 5) alla data 23 marzo 1486 (nello stesso anno, cioè, in cui risulta nuovamente iscritto Francesco con il proprio figlio Jacopo), sia registrata l'iscrizione, come orefice di un «Clementis peregrini d. *anselmis* c.s. marini» con i figli «Peregrinus et Andreas fratres et filij dicti Clementis». Per la «storia» del soprannome «Francia» v. ancora L. Sighinolfi, 1916, pp. 7-9.

4. V., a questo proposito, in A. Venturi, 1890, le trascrizioni dal *Libro di spese di guardaroba* di Ercole I d'Este, per pagamenti al Raibolini, orafo, nel 1485. Il Francia compare ancora, come «aurifex», negli atti 20/12/1468 e 21/8/1479 citati; ma v. anche O. Mazzoni Toselli, ed. 1868, II, pp. 555-560 per testimonianze relative al 1480 e al 1482.

5. ASB, Comunale, Riformagioni, 18 e 21 agosto 1479 (cit., in F. Malaguzzi Valeri, 1901, p. 172).

6. Oltre ai rogiti già citati, v. ASB, rogito Tommaso Grengoli (f. 2 n. 136) per acquisto di terre alla Beverara, 13 luglio 1498; rogito Bartolomeo Zani (f. 14 n. 291) del 21 settembre 1487.

7. ASB, Liber Matricularum Artium n. 5, c. 158 r., 12 dicembre 1482. In seguito il Francia ricoprirà numerose volte la carica di massaro dell'arte degli Orefici: 1483 (II trimestre); 1489 (II trimestre); 1506 (IV trimestre); 1512 (IV trimestre) (Carrati, BCB, Ms. B. 508 cc. 155, 179 e Ms. 510 cc. 29, 53).

8. «Franciscus Marci Raibolini c.s. Nicolai s. Felicis – Jacobus Francisci Raibolini d.

le passeranno a modellare armoniosamente l'intera biografia ed il ritratto psicologico dell'artista («de lui non fu mai sentido se non bone opere e boni chostumi»).[13]

Nel secolo successivo spicca la polemica *Vita* malvasiana, tesa al recupero «armato» e ad un forzato restauro storiografico del luminoso antefatto della grandezza dei bolognesi. La già mitica figura del Francia veniva infatti insidiata nella versione vasariana («...privandolo in poche parole di quel molto che *non avea potuto negargli* in questa sì compita narrativa») dal racconto fortemente simbolico della morte causata dalla fulminante scoperta della grandezza di Raffaello nella S. Cecilia: «che conoscendo quì lo error suo, e la stolta presunzione della folle credenza sua, si accorò di dolore e fra brevissimo tempo se ne morì».[14]

È naturalmente con Marcello Oretti e poi con Baldassarre Carrati, tra XVIII e XIX secolo, che si avvia la successiva ricerca di dati e documenti su cui poggiare la biografia dell'artista, persi gli ideali supporti delle «vacchette» familiari malvasiane (ancora rimpiante da Malaguzzi Valeri nel 1901), ed insidiata l'autenticità delle corrispondenze con Raffaello, che fino ad allora ne erano state i pilastri.

Da tali ricerche, e da quelle bolognesi successive di Calvi (1812), Giordani (1837), Gualandi (anni '40 dell'800), Mazzoni Toselli (1868), Malaguzzi Valeri (1895/96 e 1901) ed infine Sighinolfi (1916), emergono le tracce dell'attività artistica, delle responsabilità istituzionali, dei rapporti sociali. La crescente enfasi sul personaggio del Francia e sull'età d'oro bentivolesca è del resto uno dei connotati più eloquenti del «gusto bolognese» tra '800 e '900 e delle sue riscoperte. Documenti tra i più importanti relativi a questi anni sono: l'atto che gli ascrive (1505) l'affresco votivo della *Madonna del Terremoto*,[15] i documenti rinvenuti da Sorbelli[16] e da Foratti[17] rispettivamente per l'esecuzione di due candelieri d'argento (nel 1505) e di un affresco (nel 1515) per la basilica di San Petronio, la nomina ad incisore per la Zecca nel 1508,[18] i carteggi del 1505, 1510 e 1511 relativi ai ritratti di Isabella d'Este e Federico Gonzaga.[19] Sono infatti questi gli anni in cui il Francia (già celebre e più che sessantenne) licenzia, per citare solo le opere più celebri della «maniera nuova», la pala di Leningrado, quella dell'*Annunciazione*, il dipinto della cappella Paltroni in S. Martino, il ritratto di Evangelista Scappi; in cui lavora agli affreschi dell'oratorio di S. Cecilia, dipinge la celebre Giuditta del palazzo Bentivoglio (distrutto nel 1507), l'*Annunciazione* di Brera, il *Battesimo* di Dresda, le pale di Londra e di Forlì.

Ultimo dato certo nella biografia dell'artista è il suo arbitrato, su incarico della corporazione delle Quattro Arti, nella questione riguardante il pittore Silvestro Orazi, nel giugno del 1516.[20] Per la data della morte, superato ormai l'artificio polemico malvasiano, ed inficiata dalla nuova analisi del disegno del British[21] l'analoga postdatazione di Lanzi, si torna a prestar fede alle cronache coeve[22] pressoché unanimi nell'indicare il 5 gennaio del 1517. Mancano tuttavia anche in questo caso indi-

capelle» (ASB, Liber Matricularum Artium n. 5, c 161 v., 23 marzo 1486; per la problematicità della notizia v. Roio).

9. «Costantia filia Francisci Marci et eius [uxoris] Mariae capellae S. Nicolai S. Felicis» nata il 30 gennaio e battezzata il 4 febbraio, compari «Mateus [De Lana] et Johannes Marinus» (AGA, Registri Battesimali della Cattedrale di Bologna, 1485, c. 74). Gualandi (BCB, Misc. I, II, c. 110) suggerisce il casato della moglie Maria: di «ser Amodeo de Ruffis», del quale Mazzoni Toselli (ed. 1868, II, p. 575) pubblica il testamento (21 settembre 1527) a favore di Domenico, Giacomo e dei figli di Giulio Raibolini.

10. «Julius Francisci aurificis et eius Mariae c.s. nicolai s. felicis» nato il 20 agosto 1487 e battezzato il 25; compari «Johannes Marinus et Dionisus [Luce]» AGA, Registri, 1487, c. 150. Il nipote di Francesco, Giovan Battista, sarà poi, nel 1569, uno degli artefici della reclamata autonomia dei pittori dalla società delle Quattro Arti (v. F. Malaguzzi Valeri, 1897). Baldinucci non manca di riconoscere in questa notizia una conferma della «discendenza» della pittura bolognese dal Francia: «essendo poi, mercè la virtù di esso Francesco saliti (i pittori) in assai migliore stima, fu fatta una lunga lite e finalmente l'anno 1569 fu fatta la separazione dei pittori dagli altri artisti» (v. I. p. 601).

11. ASB, Liber Matricularum Artium n. 6, c. 253, 23 dicembre 1503.

12. Relativamente a questi anni sono almeno da citare l'incarico ricordato da Negri (BUB, Ms. 1107, vol. 20, a. 1494) per il 1494 «Pace» per Giovanni Sforza in occasione delle nozze con Lucrezia Borgia; v. G. Gozzadini, 1839, pp. 102-103 e schede nn. 139, 140) e la testimonianza, nel 1496, nel contratto tra Guido Aspertini e Ludovico Sala (BUB, Ms. 3891, reso noto da L. Frati, 1907, pp. 122-125).

13. Friano Ubaldini, cit. in L. Sighinolfi, 1916, p. 16; ma emblematico in questo senso è anche lo spessore semantico degli attributi vasariani: «ben proporzionato», «dolce», «piacevole», «solamente amato». Per l'interpretazione romantica, che insisterà sulla lettura tra il devoto e il mistico della figura del Francia, cfr. W.H. Wackenroder, *La singolare morte del vecchio pittore...*, 1797, ed. it. 1967, e A. von Chamisso, *Francesco Francias Tod*, ed. 193., II, p. 94.

14. G. Vasari-G. Milanesi, 1906, III, p. 546. Per un recente aggiornamento sulle problematiche relative alla *Vita* malvasiana (C.C. Malvasia, 1678, I, pp. 39-50) v. S. Stagni, in corso di stampa.

scutibili supporti documentari, dei quali al contrario disponiamo per i figli Jacopo e Giulio[23] e, parzialmente, per il fratello Domenico, anch'egli orafo, il quale sicuramente conduce la bottega di via degli Orefici dalla morte di Francesco. Sulla morte di Domenico, due notizie apparentemente contraddittorie: M. Gualandi cita un testamento rogato nel 1528 da Tomaso Ruggeri (non reperito in ASB), mentre in un atto del notaio De Buoi del 24/10/1528 si accenna ad un suo «testamento rogato per ser Raphaelem de Scamaronis notarius» il cui fondo in ASB (notaio Raffaele Scamarini), gravemente lacunoso, non contiene l'atto. La data di morte di Domenico, massaro degli Orefici per l'ultima volta nel 1524, è quindi circoscritta tra la fine del 1525 (v. rogito De Buoi 25/10/1525) e il 1528.[24]

15. ASB, Comunale, Provvigioni, cit. in F. Malaguzzi Valeri, 1895.

16. A. Sorbelli, 1914, p. 80.

17. A. Foratti, 1914, pp. 160-173.

18. ASB, Comunale, Mandati, 23 c. 259 v. (17/11/1508) e ASB, Comunale, Partiti, 13 c. 154 r. (21/11/1508) (pubblicati da F. Malaguzzi Valeri, 1901, pp. 171, 172).

19. I documenti sono pubblicati in A. Luzio, 1900, 1901, 1913 (ma v. anche Bertolotti, 1886, p. 33).

20. ASB, Sezione pontificio, sentenze civili, vol. 1516-1518, c. 91a (pubblicato in Orioli, 1892). Per la messa fuoco dell'istituto del lodo arbitrale v. A. Conti, 1979, p. 151 ss.

21. V. scheda n. 89.

22. Già ampiamente frequentate dagli storici sono le quasi coeve cronache G.e G. Bottrigari (c. 487 v.), Saraceni («1517... a di 6 gennaro morì Francesco Franza orefice e pittore eccellente» c. 233) e Seccadenari (1517 «Adì 5 gennaro murì Francesco ditto el Franca»). Ma a circoscrivere questo polo della cronologia di Francesco, oltre alle cronache e all'epitaffio del 1525 di Girolamo di Casio (*Libro Intitulato Cronica... Epitaphii*, p. 46) sono anche quegli atti notarili nei quali si fa cenno degli «eredi» di Francesco: una costituzione di dote (ASB, notaio Giacomo Conti, f. 11 n. 85, 3 agosto 1519) nella quale compaiono «Jacobus et Julius fratrum et filios *olim* magistri Francisci dicto el Franza», nonché l'atto (trascritto da O. Mazzoni Toselli nel Ms. (BCB) B. 2377 c. 344) in cui compare: «Julius *quondam* Francisci aurificis» il 26/3/1519.

23. Fonte per le date di sepoltura, in S. Francesco, di Jacopo (13/1/1557) e di Giulio (22 gennaio 1545) è B. Carrati, nelle trascrizioni di M. Oretti (BCB Ms. B. 915, c. 60) e M. Gualandi (BCB Ms. B. 2377).

24. V. Gualandi (BCB, Misc. 1, 11); Carrati, BCB, Ms. B. 510, c. 100; i rogiti De Buoi, acquistati sul mercato antiquariale bolognese sono stati consultati grazie alla cortesia del proprietario, Mario Fanti.

Jacopo Francia

NICOSETTA ROIO

Jacopo Francia fu figlio e allievo di Francesco Francia. Non è nota la sua data di nascita: la «fede» di battesimo non è stata trovata nel Battistero Metropolitano di Bologna. Secondo Mazzoni Toselli[1] nel 1506 Jacopo aveva 19 anni e abitava a Zola Predosa dove fu testimone in tribunale di una rissa. Forse in seguito a tale notizia Gualandi[2] suppone che l'artista sia nato proprio a Zola Predosa, ma purtroppo né Mazzoni Toselli né Gualandi riportano la fonte precisa di tali affermazioni. Nel 1533 Jacopo avrebbe dichiarato di avere 46 anni in occasione di un processo al pittore Girolamo Campagna,[3] ma anche qui ci troviamo di fronte ad una notizia non documentata. Se queste testimonianze fossero autentiche l'artista avrebbe visto la luce nel 1487 o più verosimilmente alla fine del 1486, visto che il fratello Giulio è nato nel 1487.[4] In tal modo rimane inspiegabile, e comunque isolata, la notizia che Jacopo risulti iscritto alla Nuova Matricola degli Orefici insieme col padre nel 1486:[5] tuttavia, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è anche l'unico documento concretamente verificabile. Pittore, orafo e incisore, l'attività pittorica dell'artista è profondamente radicata nell'eredità paterna:[6] ma già nel 1518, anno di esecuzione della *S. Margherita fra i SS. Girolamo e Francesco* (Madrid, Prado),[7] dimostra di subire i riflessi del disagio provocato a Bologna dalla *S. Cecilia* di Raffaello (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Prima della fine del secondo decennio del secolo l'artista compie probabilmente un viaggio di studio a Firenze.[8] In questi anni inoltre la diffusione a Bologna del quotidiano devozionalismo della Scuola di S. Marco viene fortificata dal rientro in patria di Innocenzo Francucci da Imola, educato a Firenze dall'Albertinelli.[9] Così in dipinti come l'*Assunzione* (Modena, Galleria Estense),[10] la *Vergine in gloria e Santi* (Berlino, Gemäldegalerie)[11] e la *Vergine col Bambino e SS. Sebastiano, Antonio, Francesco e Giorgio* (Bologna, Pinacoteca Nazionale),[12] alle caratteristiche ereditate dal magistero paterno, se ne sovrappongono altre derivate dall'influenza raffaellesca (l'imponenza delle figure e la rotondità delle proporzioni), dai modelli più generalmente fiorentini (Frà Bartolomeo e Albertinelli, Franciabigio e Andrea del Sarto), e dalla coeva arte ferrarese (i brani di paesaggio fantastico con echi di Dosso e Garofalo che animano gli sfondi). Ma è ancora la *S. Cecilia* raffaellesca ad ispirare l'artista attorno agli anni Trenta: in maniera goffa e superficiale compone il *S. Frediano e Santi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale),[13] mentre l'analogo schema della *Vergine col Bambino e Santi* di Berlino (Gemäldegalerie),[14] risulta comunque più sciolto ed elegante, condizionato in qualche modo dalla grazia intellettuale di Parmigianino. Probabilmente confuso dalle difficoltà del dilagante spirito manierista, dal 1540 ca. in poi l'artista non farà che mescolare idee ripescate negli autoritari esempi del padre e di Raffaello. Le composizioni di questi anni, tutte rigorosamente con schema centrale, sono certamente arcaiche e un po' noiose, ma alcune di esse risultano fresche e piacevoli pur nella loro eviden-

1. O. Mazzoni Toselli, II, pp. 549-575, ed. 1868.
2. M. Gualandi, Ms. Misc. I, II, B.C.B.
3. G. Giordani, Ms. B 1806, B.C.B.
4. M. Gualandi, cit. e M. Gualandi, 1844, Ms. B 2377, voll. 1, 2, 3, B.C.B.
5. Liber Matricularum Societatis Aurificum, A.S.B.
6. Per più approfondite informazioni si consulti N. Roio, in V. Fortunati Piatrantonio, 1986, pp. 29-57.
7. Gran parte delle pale d'altare che conosciamo di Jacopo Francia, sono state dipinte con la collaborazione del fratello Giulio, come dimostrano le firme apposte su alcune di esse: nel caso della pala di Madrid, il cartello in basso al centro del quadro, reca l'iscrizione I I FRANCIA F MDXVIII X IVLII, dove le due I che precedono il cognome Francia, corrispondono alle iniziali dei nomi Iacobus e Iulius.
8. Già nelle prime opere di Jacopo (ad esempio la *Vergine in gloria e i SS. Pietro, Maddalena, Francesco, Marta e sei suore*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, databile 1515 ca. (N. Roio, in V. Fortunati Piatrantonio, 1986) la amplificazione delle forme presuppone l'influenza del Raffaello «romano». A questo proposito la Sheehan (in J.L. Sheehan - K. Oberhuber - J.A. Levenson, 1973, pp. 492-499) suppone che Jacopo si sia recato a Roma attorno al 1512-1514, cosa assai probabile, anche se purtroppo non esistono notizie documentate su uno o più possibili viaggi di aggiornamento dell'artista a Firenze e Roma. Ma per ulteriori informazioni al riguardo si veda il saggio di M. Faietti in questo stesso catalogo.
9. Una chiara impronta di marca toscana è ravvisabile nella *Natività* (Parma, S. Giovanni Evangelista), firmata da Jacopo e Giulio e datata 1519.
10. L'opera è firmata dai fratelli Francia ed è collocabile cronologicamente nel 1523; per i problemi relativi alla datazione si rimanda a N. Roio, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986.
11. Eseguito da Jacopo insieme al fratello, è datato 1525.
12. Anche questo dipinto fu realizzato da Jacopo e Giulio ed è datato 1526.
13. Il dipinto reca in basso l'iscrizione I I FRANCIA.
14. È firmato in basso a sinistra I FRANCIA.

te ingenuità: la *Madonna col Bambino e Santi* di Milano (Brera), la pala conservata a Greenville (Bob Jones University) e quella di S. Guglielmo a Bologna (ora conservata a Berlino, Gemäldegalerie).[15] L'ultima opera datata che conosciamo di Jacopo è la *Natività* eseguita nel 1551 per la chiesa di S. Cristina a Bologna, dove è tuttora conservata. Non si può infine non ricordare che, parallelamente alle tavole d'altare, l'artista dipinse innumerevoli dipinti di piccolo formato destinati alla vasta committenza privata: sono di solito dei soggetti piuttosto ripetitivi, «Sposalizi di S. Caterina» o «Sacre Famiglie» con aggiunti uno o più Santi, produzione tipica del Francia padre e della sua bottega, che Jacopo portò avanti durante l'arco di tutta la sua attività.[16] È documentata la data di morte dell'artista che risale al 3 gennaio 1557;[17] il 16 dicembre dell'anno precedente aveva fatto testamento nominando sua erede la moglie Diamante Conti.[18]

15. Per la pala di S. Guglielmo si veda A. Ugolini, 1986, n. 438.
16. Si veda N. Roio, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986.
17. M. Oretti, Ms B 149, I, c. 16, B.C.B.
18. Notaio Nicolò Panzacchi, A.S.B.

Bibliografia

AA.VV. 1956
AA.VV., *Les Fetes de la Renaissance*, Paris 1956

AA.VV. 1964
AA.VV., *Eresia e Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Firenze 1964

AA.VV. 1981
AA.VV., *Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna 1981

AA.VV. 1983
AA.VV., *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*, n.s., 3 (1983)

AA.VV. 1987
AA.VV., «Schede umanistiche», I, Bologna 1987

ACHILLINI 1504
ACHILLINI G.F., *Collectanee grece latine et vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Serafino Aquilano*, Bologna 1504

ACHILLINI 1513
ACHILLINI G.F., *Il Viridario*, Bologna 1513 (le citazioni rinviano alla parte del testo ristampata in G. Guidicini 1868-1873, I, pp. 396-415)

ACHILLINI s.d.
ACHILLINI G.F., *Epistole di Gioanne Philoteo Achillino Al Magnificentissimo Missere Antonio Rudolpho Germanico, ove si narra tutte le sorti di preciose pietre, le Sibille, la varietà de l'armi antiche et moderne, Musici instrumenti, colossi, le nove Muse, diverse arbori, Cavalcature, antichi et moderni habiti, Altri dotti et giocosi tratti et più miraculosi accidenti*, senza l., st. e a. (Bologna ca. 1500)

ACHILLINI 1536
ACHILLINI G.F., *Annotazioni della volgar lingua*, Bologna 1536

ADY 1937
ADY C.M., *The Bentivoglio of Bologna. A Study in Despotism*, London 1937

AGOSTI-FARINELLA 1984
AGOSTI G.-FARINELLA V., *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I: *L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 373-444

AGOSTI-FARINELLA 1987
AGOSTI G.-FARINELLA V., *Michelangelo e l'arte classica*, Firenze 1987

AGOSTINI-CIAMMITTI 1985
AGOSTINI G.-CIAMMITTI L., *Niccolò dell'Arca. Il compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita*, in Bologna 1985a, pp. 225-362

ALBERTI 1541
ALBERTI L., *Historie di Bologna, Deca 1*, Bologna 1541

ALBERTI 1588
ALBERTI L., *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1588 (1ª ediz. Bologna 1550)

ALBERTI 1950
ALBERTI L.B., *Della pittura*, ed. critica a cura di L. Mallè, Firenze 1950

ALBERTI MS. 97
ALBERTI L., *Historie di Bologna*, BUB, ms. 97, 4 voll.

ALBRICCI 1983
ALBRICCI G., *Marcantonio Raimondi: Venere che si asciuga il piede*, in *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali. Rassegna di studi e di notizie*, 10, 1983, pp. 41-49

ALCIATO 1534
ALCIATO A., *Emblemata*, Parigi 1534

ALIDOSI 1621
ALIDOSI G.N., *Instruttione delle cose notabili della città di Bologna, et altre particolari, con tutte le memorie antiche che si trovano nella città e contà*, Bologna 1621

ALLEN 1975
ALLEN M.J.B., *Marsilio Ficino: the Philebus Commentary*, Berkeley-Los Angeles-London 1975

ALSOP 1982
ALSOP J., *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its linked Phenomena wherever these have appeared*, London 1982

ALVIN 1856
ALVIN L, *Les graveurs anciens. Marc-Antoine Raimondi et son école*, «Revue universelle des arts», 3 (1856), pp. 153-160

AMATI 1872
AMATI G., *Lettere romane di Momo*, Roma 1872

AMES LEWIS-WRIGHT 1983
AMES LEWIS F.-WRIGHT J., *Drawing in the Italian Renaissance Workshop, Victoria and Albert Museum*, London 1983

ANGELINI 1986
ANGELINI A., *Disegni italiani del tempo di Donatello*, Firenze 1986

ANSELMI 1983
ANSELMI G.M., *Mito classico e allegoresi mitologica tra Beroaldo e Codro*, «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna». n.s., 3 (1983), pp. 157-195

ANSELMI 1984
ANSELMI G.M., *Poesia latina e umanesimo*, in Basile, 1984, pp. 155-175

ANSELMI 1988
ANSELMI G.M., *Le frontiere degli umanisti*, Bologna 1988

ANZELEWSKY 1980
ANZELEWSKY F., *Dürer, Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980

ARETINO 1609
ARETINO P., *Lettere*, Parigi 1609

ARMAND 1883
ARMAND A., *Les Médailleurs italiens des quinziéme et seiziéme siécles*, Paris 1883

ARMELLINI 1881
ARMELLINI M., *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*, in *Gli Studi in Italia*, Roma 1881

ARNHEIM 1969
ARNHEIM A., *Visual Thinking*, Berkeley-Los Angeles 1969

AVELLINI 1983
AVELLINI L., *Per uno studio del problema dell'eloquenza nell'opera di Giovanni Garzoni*, in *Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna*, n.s., 3 (1983), pp. 83-104

AVELLINI 1984
AVELLINI L., *Eloquenza e committenza. Prosa encomiastica e agiografica di Giovanni Garzoni*, in Basile 1984, pp. 135-153

AVERY 1978
AVERY C., *Giambologna, Sculptor to the Medici (1529-1608): His Style and Its Sources*, «Apollo», 199 (1978) pp. 174 ss.

BACCHI 1984
BACCHI A., *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in Basile 1984, pp. 285-335

BAGNI 1984
BAGNI P., *Guercino a Cento. Le decorazioni di casa Pannini*, Bologna 1984

BAILY LAWRENCE 1927
BAILY LAWRENCE E., *The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova*, «Memoirs of the American Academy Rome», 6 (1927), pp. 127-131

BALDINUCCI 1686
BALDINUCCI F., *Cominciamento e Progresso dell'arte dell'intagliare in Rame*, Firenze 1686

BALDINUCCI 1845-47
BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 5ª ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, 6 voll.

BALLISTRERI 1972
BALLISTRERI G., in «Dizionario Biografico degli Italiani», 15, 1972, pp. 469-471, s.v. *Burzio Nicolò*

BALTRUSAITIS 1953
BALTRUSAITIS S., *Monstres et Emblèmes. Une survivance de Moyen Age dans les XVI et XVII siècles*, in «Mèdecine de France», XXXIX, 1953

BARASCH 1976
BARASCH M., *Gestures of Despairs in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976

BAROCCHI 1961
BAROCCHI P., (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1961

BAROCCHI 1975
BAROCCHI P., (a cura di), *La libreria di Giuseppe Bossi. Catalogo del 1817*, Firenze 1975

BARTSCH 1854-70
BARTSCH A., *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, ed. cons. Leipzig 1854-70

BASILE 1984
BASILE B. (a cura di), *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma 1984.

BASINI 1960
BASINI T., in «Dizionario Biografico degli Italiani», I, 1960, pp. 148-149, s.v. *Achillini Giovanni Filoteo*

BATTISTELLA 1905
BATTISTELLA A., *Il S. Offizio e la riforma religiosa a Bologna*, Bologna 1905

BATTISTI 1962
BATTISTI E., *L'antirinascimento*, Milano 1962

BAXANDALL-GOMBRICH 1962
BAXANDALL M.-GOMBRICH E.H., *Beroaldus on Francia*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 15 (1962), pp. 113-115

BAXANDALL 1971
BAXANDALL M., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of the Pictorial Composition*, Oxford 1971

BEAN 1960
BEAN J., *Les dessins italiens de la Collection Bonnat*, Paris 1960

BEAN-STAMPFLE 1965
BEAN J.-STAMPFLE F., *Drawings from New York Collections, I, The Italian Renaissance*, New York 1965

BECATTI 1971
BECATTI G., *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, in *Studi Miscellanei – Seminario di Archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma*, XVII, 1971

BECCADELLI 1797
Monumenti di varia letteratura tratti da manoscritti di Monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa, I, Bologna 1797

BECK 1986
BECK J., *Raphael before Rome*, Washington 1986

BECKERATH 1904-05
BECKERATH, A. VON, *Notes on some Florentine Drawings in the Printroom, Berlin*, «The Burlington Magazine», 6 (1904-05), pp. 234-240

BEETS 1936
BEETS N., *Alberto Dürer, Luca di Leida e Marcantonio Raimondi. Un triumvirato nel regno dell'incisione* «Maso Finiguerra», I (1936), pp. 149-159

BELLINI 1973
BELLINI P., *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Milano 1973

BELLOCCHI 1987
BELLOCCHI L., *Le monete di Bologna*, Bologna 1987

BENCIVENNI PELLI 1779
BENCIVENNI PELLI G., *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, Firenze 1779

BENTIVOGLI 1984
BENTIVOGLI B., *La poesia in volgare. Appunti sulla tradizione manoscritta*, in Basile 1984, pp. 177-222

BENTIVOGLIO 1982
BENTIVOGLIO E., *Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 17, 169-174 (1982), pp. 27-34

BERENSON 1938
BERENSON B., *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938, 3 voll.

BERKELEY 1957
Drawings from Bologna. 1520-1800, Catalogo della Mostra, Berkeley 1957

BERLIN 1931
Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutsche Museum, Catalogo della Mostra, Berlin 1931

BERLIN 1973
Vom späten mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen in Berliner Kupferstichkabinett, Catalogo della Mostra, Berlin 1973

BERNINI PEZZINI ET AL. 1985
BERNINI PEZZINI G.-MASSARI S.-PROSPERI VALENTI RODINÒ S., *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985

BERNOULLI 1933
BERNOULLI R., *Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi 1480-1533 Bologna-Venedig-Rom in der Graphischen Sammlung der Eidg. Technischen Hochschule in Zürich*, Zürich 1933

BEROALDO 1482
BEROALDO PH., *Annotationes Philippi Beroaldi in commentarios Servii Virgiliani commentatoris*, Bononiae 1482

BEROALDO 1495
BEROALDO PH., *Oratio de felicitate habita in enarratione Georgicon Virgilii et Columellae*, Bononiae 1495

BEROALDO 1498
BEROALDO PH., *Libellus quo septem sapientium sententiae discutiuntur*, Bononiae 1498

BEROALDO 1500
BEROALDO PH., *Oratio proverbiorum condita a Philippo Beroaldo qua doctrina remotior continetur*, Bononiae 1500

BEROALDO 1500
BEROALDO PH., *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum Aureum Lucii Apulei*, Bononiae 1500

BEROALDO 1503
BEROALDO PH., *Symbola Pythagorae a Philippo Beroaldo moraliter explicata*, Bononiae 1503

BEROALDO 1521
BEROALDO PH., *Orationes multifariae a Philippo Beroaldo editae recognitaeque cum appendicula aliarum quoque oratiuncularum*, Bononiae 1521

BERTINI 1958
BERTINI A., *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958

BERTOLOTTI 1886
BERTOLOTTI A., *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri nel già stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Bologna 1886

BETTONI 1820
BETTONI N., *Vita di Marcantonio Raimondi*, Bologna 1820

BIANCHI 1590
BIANCHI F., *Trattato degli huomini illustri di Bologna*, Ferrara 1590

BIANCHI 1968
BIANCHI L., *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello, l'opera, le fonti, la fortuna* (a cura di M. Salmi), Novara 1968, II, pp. 647-689

BIANCHINI 1502
BIANCHINI B., *Vita di Codro*, Bologna 1502

BIONDI 1967
BIONDI A., *La giustificazione della simulazione nel Cinquecento*, «Rivista storica italiana». 79 (1967)

BLANC 1874
BLANC C., *Histoire des peintres de toutes le écoles*, Paris 1874

BLUM 1950
BLUM A., *Musée du Louvre, Cabinet d'Estampes Edmond de Rothschild. Les nielles du Quattrocento*, Paris 1950

BLUME 1985
BLUME D., *Beseelte Natur und ländliche Idylle*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, Catalogo della Mostra a cura di H. Beck e P.C. Bol, Liebieghaus, Francoforte 1985, pp. 173-197

BOBER 1957
BOBER P.P., *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum* (Stud. of the Warburg Inst., 21), London 1957

BOBER 1964
BOBER P.P., *An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance*, in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964 pp. 43-48

BOBER-RUBINSTEIN 1986
BOBER P.P.-RUBINSTEIN R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London-Oxford 1986

BOCCHI 1555
BOCCHI A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, 1555. Una recente edizione è quella romana del 1983 curata da Stefania Massari per i tipi della Quasar e compresa nel catalogo sulle opere dell'incisore Giulio Bonasone, l'autore dell'apparato figurativo chiamato a corredare il testo letterario del Bocchi.

BOCCHI 1965-68
BOCCHI F., *Vicende dell'Archivio Bentivoglio attualmente conservato nell'Archivio di Stato di Ferrara*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., 17-19 (1965-68), pp. 351-374

BOCK 1930
BOCK E., *Geschichte der Graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1930

BODNAR 1960
BODNAR E.W., *Cyriacus af Ancona and Athens*, Bruxelles 1960

BOLOGNA-CRONACA
Bologna-Cronaca, sec. XVI, Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 1841

BOLOGNA 1967
Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna, Bologna 1967

BOLOGNA 1983
L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo della Mostra, Bologna 1983

BOLOGNA 1984
BOLOGNA F., *Aggiunte a Lorenzo Costa*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, vol. I, pp. 263-275

BOLOGNA 1985
Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti. Arte e Scienza a Bologna, in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento, Catalogo della Mostra, Firenze 1985

BOLOGNA 1985A
Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio, Catalogo della Mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1985

BOLOGNINI AMORINI 1841
BOLOGNINI AMORINI A., *Vite dei pittori e artefici bolognesi*, Bologna 1841, 2 voll.

BOON 1969
BOON K.G., *Eeen studieblad toegeschzeven aan Piero di Cosimo*, «Bulletin van het Rijksmuseum», 4 (1969), pp. 159-170

BOORSCH-LEWIS 1985
BOORSCH S.-LEWIS M. E R.E., *The Engravings of Giorgio Ghisi*, New York 1985

BORA 1976
BORA G., *I disegni del codice Resta*, Milano 1976

BOREA 1979
BOREA E., *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, 2, Torino 1979, pp. 317-413

BOREA 1980
BOREA E., *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Firenze 1980, pp. 228-286

BOREA 1981
BOREA E., *Stampa figurativa e pubblico*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1981

BORGHINI 1584
BORGHINI R., *Il riposo*, Firenze 1584

BORGHINI 1981
BORGHINI G., *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, «Quaderni di Palazzo Venezia» I, 1981, pp. 11-50

BORSELLI 1929
BORSELLI G., *Cronica gestorum ac factorum memorabilium Civitatis Bononie*, a cura di A. Sorbelli, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIII, p. II, Città di Castello 1929

BOSI 1853-59
BOSI G., *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee...*, Bologna 1853-59, 4 voll.

BOSI 1859
BOSI G., *Manuale pittorico Felsineo ovvero Repertorio dei Pittori Bolognesi*, Bologna 1859

BRANCA 1983
BRANCA V., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983

BREDEKAMP 1985
BREDEKAMP H., *Mythos und Widerspruch: Schönheit und Schrecken*, in *Natur und Antike in der Renaissance*. Catalogo della Mostra a cura di H. Beck e P.C. Bol, Liebieghaus, Francoforte 1985, pp. 153-172

BRINKERHOFF 1978-79
BRINKERHOFF D., *Hypotheses on the History of the Crouching Aphrodite Type in Antiquity*, «Paul Getty Museum Journal», 6-7 (1978/79), pp. 83-86

BRIZZOLARA 1984
BRIZZOLARA A.M., *Il museo di Ulisse Aldrovandi*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico, Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna* (Catalogo della Mostra), Bologna 1984, pp. 119-124

BROUN
Si veda Shoemaker-Broun 1981

BROWN 1966
BROWN M.C., *Lorenzo Costa*, Columbia University, Fine Arts, Ph. D. Diss. 1966

BROWN 1968
BROWN M.C., *The Church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1968, pp. 301-324

BROWN-LORENZONI 1970
BROWN M.C.-LORENZONI A.M., *Lorenzo Costa in Mantua, Five Autograph Letters*, «L'Arte», 3 (1970), p. 113

BROWN 1981
BROWN M.C., *Un tableau perdu de Lorenzo Costa et la collection de Florimond Robertet*, «Revue de l'art», 52 (1981), pp. 24-28

BROWN 1982
BROWN M.C., *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance*, Genève, 1982

BRUGNOLI 1973
BRUGNOLI M.V., *Baldassare Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella «Uccelliera» di Giulio II*, «Bollettino d'arte» 5, 58 (1973), pp. 113-122

BRUGNOLI 1983
BRUGNOLI M.V., *Note su cultura figurativa e cronologia nella maturità dell'Aspertini*, «Paragone», 401-403 (1983), pp. 81-93

BUHLER 1958
BUHLER C.F., *The University and the Press in Fifteenth-Century Bologna*, Indiana 1958

BULGARI 1974
BULGARI C.G., *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia, Parte IV, Emilia*, Roma 1974

BUMALDO 1641
BUMALDO (OVIDIO MONTALBANI), *Minervalia Bononiensis*, Bologna 1641

BURKE 1972
BURKE P., *Patrons and Clients in Culture and Society in Renaissance Italy*, London 1972

BURKE 1984
BURKE P., *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1981

BURZIO 1494
BURZIO N., *Bononia illustrata*, Bologna 1494

BURZIO 1498
BURZIO N., *Elogium Bononiae*, Bologna 1498

BYAM SHAW 1932
BYAM SHAW J., *Jacopo Ripanda and early Majolica*, «The Burlington Magazine», 61 (1932), pp. 19 ss.

BYAM SHAW 1932-33
BYAM SHAW J., *The Master I.B. with the Bird*, «Print Collector's Quarterly», 19 (1932), pp. 273-297; 20 (1933), pp. 9-33, 169-178

BYAM SHAW 1976
BYAM SHAW J., *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976

BYAM SHAW 1983
BYAM SHAW J., *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris 1983, 3 voll.

CAIADUS 1501
CAIADUS H., *Aeglogae et sylvae et Epigrammata Hermici, Epigrammaton*, 1501

CALABI 1922
CALABI A., *Marcantonio*, «Dedalo», 3 (1922), pp. 24-26

CALCAGNINI 1545
CALCAGNINI C., *Opera aliquot*, Basileae 1545

CALCATERRA 1948
CALCATERRA C., *Alma mater studiorum. L'Università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà*, Bologna 1948

CALVESI 1970
CALVESI M., *La «morte di bacio». Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'Arte*, 7-8, 1970, pp. 179-233

CALVESI 1980
CALVESI M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980

CALVI 1812
CALVI J.A., *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna 1812

CAMBRIDGE 1974
Rome and Venice. Prints of the High Renaissance, Catalogo della Mostra, Cambridge (Ma) 1974

CAMPANA 1936
CAMPANA A., *Intorno all'incisore G.B. Palumba e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)*, «Maso Finiguerra» I (1936), pp. 164 ss.

CAMPANA 1973-74
CAMPANA A., *Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Valla sull'iscrizione del Tempio dei Dioscuri a Napoli*, «Archeologia Classica», 25-26 (1973-74), pp. 84-102

CAMPORI 1855
CAMPORI G., *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855

CANNATA 1982
CANNATA P., *Rilievi e placchette dal XV al XVIII secolo*, Catalogo della Mostra, Museo di Palazzo Venezia, Roma 1982

CANNATA 1984
CANNATA R., *La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassare Peruzzi e Jacopo «de Rimpacta»*, in Roma 1984a, pp. 25-84

CANTALAMESSA 1890
CANTALAMESSA G., *Una pace nel San Petronio di Bologna*, «Archivio storico dell'arte», 3 (1890)

CANTIMORI 1876
CANTIMORI D., *L'arazzeria estense*, «Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le province modenesi e parmensi», VIII, Modena 1876

CANTIMORI 1939
CANTIMORI D., *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze 1939

CANTIMORI 1960
CANTIMORI D., *Prospettive di storia ereticale del Cinquecento*, Bari 1960

CANTIMORI 1975
CANTIMORI D., *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975

CAPPELLI 1930
CAPPELLI A., *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo, dal principio dell'Era Cristiana ai giorni nostri*, Milano 1930

CARRATI MSS. B. 508-512
CARRATI B., *Li onorandi massari delle arti*, BCB, mss. B. 508-512 (sec. XVIII)

CARRATI MS. B 601
CARRATI B., *Estratti fedelissimi dai vacchettini di Gio. Nicolò Pasquali Alidosi esistenti nel pubblico Archivio di Bologna*, BCB, ms. B. 601 (sec. XVIII)

CARRATI MSS. 638-641
CARRATI B., *De Bononia ac Bononiensis in Archivio Vaticano 1378-1700*, BCB, mss. B. 638-641 (sec. XVIII)

CARRATI MS. B. 710
CARRATI B., *Genealogie*, BCB, ms. B. 710 (sec. XVIII)

CARRATI MS. B. 779
CARRATI B., *Pittori e cose cavate di Bologna da G. Vasari e da altri scrittori di cose d'arte.*, BCB, ms. B. 779, (sec. XVIII)

CARTWRIGHT 1881
CARTWRIGHT J., *Mantegna and Francia*, London 1881

CARTWRIGHT 1923
CARTWRIGHT J., *Isabella d'Este Marchioness of Mantua 1474-1539. A Study of the Renaissance*, 3ª ediz. London 1923 (1903)

CASIO 1525
CASIO G., *Libro intitulato Cronica ove si tratta di epitaphi*, Bologna 1525

CASSIRER 1925
CASSIRER E., *Sprache und Mythos*, Berlin 1925

CASTELLI 1979
CASTELLI P., *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze 1979

CAZORT-JOHNSTON 1982
CAZORT M.-JOHNSTON C., *Bolognese Drawings in North American Collections 1500-1800*, Ottawa 1982

CELLINI 1857
CELLINI B., *I trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1857

CERROTI 1858
CERROTI F., *Memorie per servire alla storia dell'incisione*, Roma 1858

CHAMBERS 1970
CHAMBERS D.S., *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London 1970

CHAMISSO 1930
CHAMISSO A. VON, *Chamissos Werke*, ed. a cura di Max Sidow, 193., 4 voll.

CHASTEL 1964
CHASTEL A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964 (ed. it.)

CHÂTELET 1968
CHÂTELET A., *Dessins italiens du musée de Lille*, Catalogo della Mostra, Amsterdam-Brüssel-Lille 1968

CHIARLO 1983
CHIARLO C.R., *«Donato l'à lodate per chose buone»: il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze*, «Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo» (Pisa 1982), Marberger Winckelmann-Programm, 1983, pp. 121-132

CHIARLO 1984
CHIARLO C.R., *«Gli fragmenti dilla sancta antiquitate»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I: *L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 271-297

CIAMMITTI 1985
Si veda Agostini-Ciammitti 1985

CIARDI DUPRÈ-DAL POGGETTO 1983
CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO M.G.-DAL POGGETTO P., *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983

CICOGNARA 1831
CICOGNARA L., *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, Prato 1831

CIERI VIA 1981
CIERI VIA C., *Allegorie morali dalla bottega belliniana*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica* (Atti del Convegno, Roma, novembre 1978), Roma 1981

CIERI VIA 1985
CIERI VIA C., *L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto* (Atti del Convegno 1979), 2ª ediz., Roma 1985, pp. 69-75

CLEMENTS 1960
CLEMENTS R.J., *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma 1960

CODRO 1540
CODRO A. URLEO, *Opera quae extant omnia*, Basileae 1540

COLIN 1981
COLIN J., *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981

COLNAGHI 1971
COLNAGHI P. E D., *Loan Exhibition from the Collection of Mr. Geoffrey Gathorne Hardy*, London 1971

CONTI 1979
CONTI A., *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, p. I., vol. 2, Torino 1979, pp. 117-264

CONTILE 1574
CONTILE L., *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574; *Corpus hermeticum*, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.J. Festugière, Paris 1945

CORTI-MARTI 1962
CORTI G.-MARTI F., *New Documents Concerning Donatello, Luca della Robbia, Uccello, Pollajuolo, Filippo Lippi and Others*, «Art Bullettin», 44 (1962)

COSENZA 1962
COSENZA M.E., *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, I-5, Boston 1962

COSMO 1984
COSMO G., *Aspertini e la scultura antica*, «Antologia di Belle Arti» 21-22 (1984), pp. 25-39

CROWE-CAVALCASELLE 1912
CROWE J.A.-CAVALCASELLE G.B., *A History of Painting in North Italy*, London 1871, ed. cons. London 1912, vol. II, pp. 287-289

CRUCIANI 1968
CRUCIANI F., *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968

CURTIUS 1953
CURTIUS E.R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, London 1953

DACOS 1969
DACOS N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969

DACOS 1969
DACOS N., *Un dessin d'Aspertini d'après l'arc de Constantin dans le Codex Berolinensis de Giovannantonio Dosio*, in *Hommages à Marcel Renard* (Collection Latomus 103), III, Bruxelles 1969, pp. 171-173

DACOS 1986
DACOS N., *Le logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, II ed. aggiornata

DALLARI 1900-1901
DALLARI U., *Carteggio tra i Bentivoglio e gli Estensi dal 1401 al 1542 esistente nell'Archivio di Stato in Modena*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 3, 18 (1900), pp. 1-88, 285-332; 19 (1901), pp. 245-372

DAL POGGETTO 1983
Si veda Ciardi Duprè-Dal Poggetto 1983

DALTROP 1983
DALTROP G., *Apollo del Belvedere*, «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 4 (1983), pp. 53 ss.

D'ARCO 1857
D'ARCO C., *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I-II, Mantova 1857

DAVIDSON 1954
DAVIDSON B.F., *Marcantonio Raimondi, the Engravings of his Roman Period*, Ph. D. dissertation, Radcliffe College, Harvard University, Cambridge, Ma, 1954

De Angelis 1808-16
De Angelis L., *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, voll. iv-xv

Debaissieux 1976
Debaissieux F., *Exposition de Gravures Italiennes des XVe et XVIe siècles. Mantegna, Marc-Antoine Raimondi et leur entourage. Choix d'estampes de la Collection Maucel*, Caen 1976

De Cries 1961
De Cries J., *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Friburg-München, 1961

Degenhart-Schmitt 1972
Degenhart B.-Schmitt A., *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, in *Festschrift Luitpold Dussler*, Münich-Berlin 1972, pp. 139-168

Delaborde 1883
Delaborde H., *La gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505)*, Paris-London 1883

Delaborde 1887
Delaborde H., *Marcantonio Raimondi*, Paris 1887

Delcorno Branca 1975
Delcorno Branca D., *Note sulla tradizione delle «Rime» del Poliziano*, «Rinascimento», 25 (1975), pp. 61-88

Delcorno Branca 1979
Delcorno Branca D., *Sulla tradizione delle «Rime» del Poliziano*, Firenze 1979

Delessert 1854
Delessert B., *Notice sur la vie de Marc-Antoin Raimondi graveur bolonais*, Paris-London 1854, ii ed.

Del Lungo 1867
Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano raccolte e illustrate da Isidoro Del Lungo, Firenze 1867

Delminio 1580
Delminio G.C., *Tutte le opere*, Venezia 1580

Del Nero 1981
Del Nero V., *Note sulla vita di Giovan Battista Pio (con alcune lettere inedite)*, «Rinascimento», 2, 21 (1981), pp. 247-263

De Maio 1973
De Maio R., *Riforma e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli 1973

De Maria 1983
De Maria S., *Sull'antiquaria bolognese del Seicento*, «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna», n.s., 3 (1983), pp. 497-540

De Maria 1984
De Maria S., *L'arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, Rimini 1984, ii, pp. 443-461

Diana 1986
Diana M.G., *Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa*, «Paragone», 431-433 (1986), pp. 45-53

Di Castro-Fox 1983
Di Castro D.-Fox S.P., *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1983

Digesto 1957
Digesto italiano, Torino 1957

Dillon 1987
Dillon G., *Il vero Marcantonio*, in *Studi su Raffaello*, a cura di M. Sambucco Hamond-M.L. Strocchi (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), Milano 1987

Dobroklonsky
Dobroklonsky M., *Drawings from the Circle of Mantegna at the Hermitage*, «Annuaire du Musée de l'Ermitage, Art Occidental», i, 1936, pp. 29-30

Dolce 1735
Dolce L., *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Firenze 1735, 1ª ed. Venezia 1557, in P. Barocchi, *Trattati d'arte*, Bari 1960, vol. i

Donati 1952
Donati L., *Di una figura non interpretata di Stefano Pellegrini da Cesena*, in *Studi riminesi e bibliografia in onore di Carlo Lucchesi*, Faenza 1952, pp. 44-51

Doni 1549
Doni A.F., *Disegno*, Venezia 1549

Dorez 1892
Dorez L., *La bibliothèque de Giovanni Marcanova*, in *Mélanges G.B. De Rossi*, Paris 1892, pp. 113-126

Dresden 1983
Raffael zu Ehren, Catalogo della Mostra, Dresden 1983

Dreyer 1971
Dreyer P., *Tizian und sein Kreis...*, Berlin 1971

Dreyer 1979
Dreyer P., *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano 1979

Dubois-Reymond 1978
Dubois-Reymond I., *Die römischen Antikenstiche von Marcantonio Raimondi* (Ph. D. Diss.) Münich 1978

Duchesne 1826
Duchesne J., *Essai sur les nielles*, Paris 1826

Dunand-Lemarchand 1977
Dunand L.-Lemarchand P., *Les compositions de Jules Romain intitulée Les Amours des Dieux gravées par Marc-Antoine Raimondi*, Losanne 1977

Dutuit 1881-88
Dutuit E., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1881-88, 6 voll.

Ebert-Schifferer
Ebert-Schifferer S., *Ripandas Kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23 (1986) (in corso di pubblicazione)

Egger-Hülsen-Michaelis 1906
Egger H.-Hülsen Ch.-Michaelis A., *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus*

der Werkstatt Domenico Ghirlandajos, Wien 1906

ELIADE 1963
ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, 1963

EMILIANI 1967
EMILIANI A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967

EMISON 1984
EMISON P., *Marcantonio's Massacre of the Innocents*, «Print Quarterly», I, 1984, pp. 257-267

FABRICIUS 1760
FABRICIUS I.A., *Bibliographia Antiquaria, sive introductio in Notitiam scriptorum qui antiquitates hebraicas, graecas, romanas et christianas scriptis illustraverunt*, 3ª ediz. Hamburgi 1760 (1713)

FABRICZY 1905
FABRICZY C. DE, *Un taccuino di Amico Aspertini*, «L'Arte», 1905, pp. 401-413

FAEDO 1985
FAEDO L., *L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1985, vol. II, pp. 5-42

FAEDO 1986
FAEDO L., *Breve racconto di una caccia infruttuosa: Polignoto a Delfi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 30 (1986), pp. 5-15

FAGIOLO DELL'ARCO 1979
FAGIOLO DELL'ARCO M., *Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970

FAIETTI 1984
FAIETTI M., *Un Aspertini inedito: gli affreschi di San Giacomo a Bologna*, «Itinerari», 3, 1984, pp. 33-48

FAIETTI 1986
FAIETTI M., *Nuove acquisizioni conoscitive su alcuni disegni restaurati della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, «Bollettino d'arte», 33-34 (1986), pp. 217-232

FAIETTI
FAIETTI M., *Protoclassicismo e cultura umanistica nell'opera di Francesco Francia*, «Colloquio "Cesare Gnudi", Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco» (Bologna 1986), in corso di pubblicazione

FAIETTI-OBERHUBER 1988
FAIETTI M.-OBERHUBER K., *Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani di primo Cinquecento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 34 (1988), in corso di pubblicazione

FAIRFAX MURRAY 1905-12
FAIRFAX MURRAY C., *J. Pierpont Morgan Collection of Drawings by the Old Masters*, London 1905-12, 4 voll.

FALK 1976
Si veda Koepplin-Falck 1976

FANTUZZI 1781-94
FANTUZZI G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, I-IX, Bologna 1781-94

FARINELLA 1984
Si veda Agosti-Farinella 1984

FARINELLA 1986
FARINELLA V., *Jacopo Ripanda a Palazzo Santoro. Un ciclo di storia romana e le sue fonti classiche*, «Studi classici e orientali», 36 (1986), pp. 209-237

FARINELLA 1987
Si veda Agosti-Farinella 1987

FASANINI 1517
FASANINI PH., *Hori Apollinis Hieroglyphica, hoc est de sacris aegyptiorum litteris libelli duo de graeco in latinum sermonem a Philippo Phasanino bononiensi nunc primum translati*, Bononiae, 1517

FASOLI 1965-68
FASOLI G., *La storia delle storie di Bologna*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., 17-19 (1965-68), pp. 69-91

FAVA 1941
FAVA D., *Un grande libraio editore di Bologna nel Quattrocento: Sigismondo de' Libri*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1941

FERRARA 1933
Catalogo della esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento. Catalogo dei disegni di C. Gamba, Catalogo della Mostra, Ferrara 1933

FERRARA-GAETA BERTELÀ 1975
FERRARA S.-GAETA BERTELÀ G., *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVI*, Bologna 1975

FERRETTI 1985
FERRETTI M., *Raffaello e la cornice della «Santa Cecilia»*, «Prospettiva», 43 (ottobre 1985)

FERRI 1879-81
FERRI P.N., *Catalogo descrittivo dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi esposti al pubblico. Compilato da P.N. Ferri dal 1879 al 1881*, ms. presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

FERRI 1890
FERRI P.N., *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890

FESTUGIERE 1950-54
FESTUGIERE A.J., *La révélation d'Hermés Trismégiste*, Paris 1950-54

FILIPPINI 1917
FILIPPINI F., *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, «Bollettino d'Arte», II (1917), pp. 49-63

FILIPPINI 1925
FILIPPINI F., *Raffaello a Bologna*, «Cronache d'arte», 1925, pp. 201-234

FILLON 1880
FILLON B., *Nouveaux Reinsegnements sur Marc-Antoine Raimondi*, «Gazette des Beaux Arts», 1880, pp. 229-238

FINARTE 1987
FINARTE, *Una collezione di disegni antichi*, Asta 572, 4/12/87

FIOCCO 1920
FIOCCO G., *Jacopo Ripanda*, «L'Arte», 23 (1920), pp. 27-48

FIRENZE 1984
Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine, Catalogo della Mostra, Milano 1984

FIRPO 1984
FIRPO M., *Gli Spirituali, l'Accademia di*

Modena e il formulario di fede del 1542: controllo del dissenso religioso, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 20 (1984)

FISCHEL 1868
FISCHEL R., *Marc Antonio Raimondi. Burlington Fine Arts Club 1868*, London 1868

FLAMINIO 1744
FLAMINIO G.A., *Epistolae familiares*, a cura di D.G. Capponi, Bologna 1744

FLERES 1896
FLERES U., *Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, «Gallerie Nazionali Italiane», II (1896)

FOGOLARI 1913
FOGOLARI G., *Venezia. I disegni delle Re. Gallerie dell'Accademia*, Milano 1913

FORATTI 1914
FORATTI A., *Note su Francesco Francia*, «L'Archiginnasio», 9, (1914) pp. 160-173

FORATTI 1938
FORATTI A., *Le stampe giovanili di Marcantonio*, «L'Archiginnasio», 33 (1938), pp. 1-15

FORATTI 1941
FORATTI A., *Marcantonio e Raffaello*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna», 7 (1941-42), pp. 181 ss.

FORLANI TEMPESTI-PETRIOLI TOFANI 1972
FORLANI TEMPESTI A.-PETRIOLI TOFANI A.M., *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano 1972

FORLANI TEMPESTI-PETRIOLI TOFANI 1976
FORLANI TEMPESTI A.-PETRIOLI TOFANI A.M., *Omaggio a Leopoldo de' Medici, Parte I: Disegni*, Catalogo della Mostra, Firenze 1976

FORLATI TAMARO 1953
FORLATI TAMARO B., *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1953

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986
FORTUNATI PIETRANTONIO V., *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, 2 voll.

FOX 1983
Si veda Di Castro-Fox 1983

FRANCASTEL 1970
FRANCASTEL P., *Etudes de sociologie de l'art*, Paris 1970

FRANZONI 1984
FRANZONI C., *«Rimembranze d'infinite cose». Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I: *L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 301-360

FRATI 1839
FRATI L., *La biblioteca dei canonici regolari di San Salvatore in Bologna*, «Rivista delle biblioteche», 1839

FRATI 1888
FRATI L., *Di un poema poco noto di Giovanni Filoteo Achillini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», II (1888), pp. 383-404

FRATI 1890
FRATI L., *Inventario della biblioteca francescana di Bologna*, «Miscellanea francescana», V, 1890

FRATI 1895
FRATI L., *Notizie e documenti di tipografi bolognesi del secolo XV*, «Rivista delle biblioteche e degli archivi», 6 (1895)

FRATI 1903
FRATI L., *Un notaio poeta bolognese del Quattrocento*, «La Rassegna Nazionale» 130 (marzo-aprile 1903), pp. 26-43

FRATI 1904
FRATI L., *La biblioteca capitolare della cattedrale di Bologna nel secolo XV*, Bologna, 1904

FRATI 1907
FRATI L., *Un contratto autografo del Francia*, «Nuova Antologia», 1907, pp. 122-125

FRATI 1908
FRATI L., *Di alcune opere sconosciute di Gabriele Poeti, Benedetto Morandi e Zaccaria Righetti*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 3, 26 (1908), pp. 92-119

FRATI 1909
FRATI L., *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze 1909

FRATI 1910
FRATI L., *La biblioteca del Convento di S. Domenico*, Bologna 1910

FRATI 1913
FRATI L., *Uno zibaldone di Pietro Crinito*, «Archivio Storico Italiano», 71 (1913), pp. 373-379

FRATI 1916
FRATI L., *Di alcuni amici del Francia*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne» 4, 6 (1916); p. 219-237; estratto pp. 3-21

FRATI 1917
FRATI L., *Di Amico Aspertini: nuove notizie*, «L'Arte», 20 (1917), pp. 84-88

FRATI 1920
FRATI L., *Le polemiche umanistiche di Benedetto Morandi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 75 (1920), pp. 32-39

FREEDBERG 1979
FREEDBERG S.J., *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1979; ed. italiana in corso di pubblicazione

FRIZZONI 1891
FRIZZONI G., *Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano 1891

FRIZZONI 1915
FRIZZONI G., *La pittura italiana dal Mantegna al Correggio*, «Bollettino d'Arte», 9 (1915), pp. 1-12

FRÖHLICH BUM 1962
FRÖHLICH BUM L., *Auktions Vorschau, Christies London 1 Mai 1962*, «Die Weltkunst», 32, 8 (1962), p. 17

FROMMEL 1967-68
FROMMEL C.L., *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien 1967-68

FROMMEL 1978
FROMMEL C.L., *«Disegno» und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzi figuralem Oeuvre*, in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter*

Bandmann, a cura di W. Busch, R. Haussherr e E. Trier, Berlin 1978, pp. 205-250

FUBINI 1974
FUBINI R., *Intendimenti umanistici e riferimenti patristici dal Petrarca al Valla*, «Giornale storico della letteratura italiana», 151 (1974)

FUMI 1891
FUMI L., *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

GAETA BERTELÀ 1975
Si veda Ferrara-Gaeta Bertelà 1975

GALICHON 1866
GALICHON E., *Rosex dit Nicoleto de Modene, graveur du XVI siecle*, «Gazette de Beaux Arts», 21 (1866), pp. 372-378; 27 (1869), pp. 145-156; 29 (1870), pp. 244-266; 34 (1874), pp. 164-169

GANDOLFO 1978
GANDOLFO F., *Il «Dolce Tempo». Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma 1978

GAREFFI 1980
Si veda Savarese-Gareffi 1980

GARIN 1952
GARIN E., *L'umanesimo italiano*, Bari, 1952

GARIN 1956
GARIN E., *Note sull'insegnamento di Filippo Beroaldo il vecchio*, in *Studi e memorie per la storia della Università di Bologna*, n.s. 1956

GARIN 1961
GARIN E., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1961

GARIN 1973
GARIN E., *Ritratti di umanisti*, Firenze 1973

GARIN 1982
GARIN E., *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari 1982

GARIN 1983
GARIN E., *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli 1983

GARZONI 1732
GARZONI G., *De dignitate Urbis Bononiae commentarius*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXI, 1732, pp. 1143-1168

GATTI 1803
GATTI G., *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1803

GAYE 1840
GAYE G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840

GAZETTI 1987
GAZETTI M., *Lascivia oder das Ende Arkadiens*, in *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Catalogo della Mostra, a cura di W. Hofmann, Wien 1987, pp. 72-80

GENTILI 1980
GENTILI A., *Da Tiziano a Tiziano. Mito, allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980

GERE 1969
GERE J.A., *Taddeo Zuccaro. His development Studied in His Drawings*, London 1969

GEREVICH 1908
GEREVICH T., *Francesco Francia nell'evoluzione della pittura bolognese*, «Rassegna d'arte», 8, 4 (1908)

GHIRARDACCI 1932-33
GHIRARDACCI C., *Della historia di Bologna*, Parte terza, a cura di A. Sorbelli, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXXIII, p. I, Città di Castello 1932, p. III, Bologna 1933

GIANELLA 1980
GIANELLA G., *Il Feliciano*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, I, Vicenza, 1980, pp. 460-477

GIBBONS 1968
GIBBONS F., *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968

GIBBONS 1977
GIBBONS F., *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum*, Princeton 1977

GIEHLOW 1915
GIEHLOW K., *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses», XXXII, 1915

GIGANTI 1797
GIGANTI A., *Vita di Monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa*, in *Monumenti di varia letteratura tratti da manoscritti di Monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa*, I, I, Bologna 1897, pp. 1-68

GIGLIOLI 1933
GIGLIOLI O.H., *Disegni inediti di Francesco del Cossa e Amico Aspertini*, «Bollettini d'Arte», 27 (1933), pp. 455-459

GIGLIOLI 1934
GIGLIOLI O.H., *Nota su Marcantonio Raimondi e Jacopo Francia*, «Rivista d'arte», 16 (1934), pp. 372 ss.

GILIO 1962
GILIO G.A., *Dialogo degli errori di pittori*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1962

GILMORE 1967
GILMORE M., in «Dizionario Biografico degli Italiani», 9, 1967, pp. 382-384, s.v. *Beroaldo Filippo, senior*

GINZBURG 1970
GINZBURG C., *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Torino 1970

GIORDANI MS. B 1806
GIORDANI G., *Memorie per la vita...*, ms. B 1806, B.C. A.B. XIX sec.

GIORDANI 1837
GIORDANI G., *Intorno a Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna 1837

GIOVIO 1970
GIOVIO P., *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma 1970

GIRALDI 1510
GIRALDI L.G., *Pythagorica symbola in Opera quae extant omnia*, Basileae 1510

Glasser 1965
Glasser H., *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York 1965

Gnoli 1889
Gnoli D., *Nuovi documenti*, «Archivio Storico dell'Arte», 2 (1889), p. 248

Goetz 1844
Si veda Middeldorf-Goetz 1844

Golzio 1936
Golzio V., *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Roma 1936

Gombrich 1948
Gombrich E.H., *Icones symbolicae*, «Journal of Warburg and Courtauld Institute», 11 (1948)

Gombrich 1962
Si veda Baxandall-Gombrich 1962

Gombrich 1966
Gombrich E.H., *Norm and form. Study in the Art of Renaissance*, London 1966

Gombrich 1972
Gombrich E.H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972

Gombrich 1973
Gombrich E.H., *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. it. Torino 1973, pp. 178-188

Gombrich 1978
Gombrich, E.H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. it. Torino 1978

Gonse 1877
Gonse L., *Musée de Lille: Le Musée Wicar*, «Gazette des Beaux-Arts», 2, 15 (1877), pp. 386 ss.

Gori Gandellini 1771
Gori Gandellini G., *Notizie istoriche de l'intagliatori*, Siena 1771, 3 voll.

Gougaud 1930
Gougaud L., *Muta praedicatio*, «Revue Benedectine», 42 (1930)

Gozzadini 1839
Gozzadini G., *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna 1939

Grassi 1956
Grassi L., *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma 1956

Grassi 1964
Grassi L., *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, «Arte antica e moderna», 7 (1964), pp. 47-65

Grigorieva-Kantor-Gukovskja 1983
Grigorieva I.-Kantor.-Gukovskja A., *I grandi disegni italiani delle Collezioni dell'Ermitage di Leningrado*, Milano 1983

Gualandi 1840-43
Gualandi M., *Memorie originali riguardanti le Belle Arti*, Bologna 1840-43, 4 voll.

Gualandi mss. B 2377-2391
Gualandi M., *Estratti d'archivi* (1844-1858), BCB, mss. B 2377-2391

Gualandi ms. i, ii
Gualandi M., *Studi e ricerche negli archivi bolognesi*, Bologna XIX sec., ms. i, ii

Gualandi 1880
Gualandi A., *Intorno a Francesco Raibolini detto il Francia. Note*, Bologna 1880

Gualandi 1984
Gualandi G., *Il Museo delle «meraviglie» di Ferdinando Cospi*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna* (Catalogo della Mostra), Bologna 1984, pp. 125-130

Gualdo Rosa 1983
Gualdo Rosa L., in «Dizionario Biografico degli Italiani», 29 1983, pp. 773-778, s.v. *Cortesi Urceo Antonio, detto Codro*

Guidicini 1868-73
Guidicini G., *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati*, a cura di F. Guidicini, i-v, Bologna 1868-73

Guidotti 1979
Guidotti C., *«Adame Eua» su di un istoriato al Museo di Faenza e su altri simili*, «Faenza», 65, 6 (1979), pp. 302-310

Guidotti 1983
Guidotti C., *Una postilla sulla coppa con «Adame Eua» del Museo di Faenza* «Faenza», 69, 1-2 (1983), pp. 161-162

Hagstrum 1958
Hagstrum J.H., *The Sister arts*, Chicago 1958

Hartlaub 1960
Hartlaub G.F., *Giorgione im graphischen Nachbild*, «Pantheon», 18 (1960), pp. 76-85

Haskell 1963
Haskell F., *Patrons and Painters*, London 1963

Haskell-Penny 1984
Haskell F.-Penny N., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, ed. ital. Torino 1984, i ed. New Haven-London 1981

Hazard 1935
Hazard P., *La crise de la conoscience europeenne*, Paris 1935

Heinecken 1778-90
Heinecken C.H., *Dictionnaire des artists, dont nous avons des estampes, avec une notice detaillée de leur ouvrages gravés*, Leipzig 1778-90, 4 voll.

Heinecken 1782
Heinecken C.H., *Abrégé de la vie des peintres dont le tableaux composent la Galerie electorale de Dresde...*, Dresde 1782

Heinemann 1961
Heinemann F., *Das sogennante Bildnis Raffaels in der alten Pinakothek*, «Pantheon», 2 (1961), pp. 103-104

Heinemann 1962
Heinemann F., *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962

Hibbaud 1972
Hibbaud H., *Ut picturae sermones*, in *Baroque Art: the Jesuite Contribution*, New York 1972

Hill 1920
Hill G.F., *Medals of the Renaissance*, Oxford 1920

Hill 1930
Hill G.F., *A Corpus of Italian Medal of*

the Renaissance before Cellini, London 1930

HIND 1912
HIND A.M., *Marcantonio and Italian Engravers and Etchers of the Sixteenth Century*, London 1912

HIND 1913
HIND A.M., *Marcantonio Raimondi (1480 [?] – 1530 [?])*, «The Print-Collector's», 3 (1913), p. 243-276

HIND 1936
HIND A.M., *Nielli, Chiefly Italian of the XV century. Plates, Sculptur Casts and Prints, preserved in the British Museum*, London 1936

HIND 1938-1948
HIND A.M., *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, 7 voll., London 1938-1948; parte II: *Known Masters other than Florentine Monogrammists and Anonymus*, vol. V: catalogo, London 1948

HIRTH 1898
HIRTH H., *Marcanton und sein Stil. Eine kunstgeschichtliche Studie*, Ph. D. dissertation, Leipzig-Münich 1898

HOLO 1978-79
HOLO S., *A Note on the Afterlife of the «Crouching Aphrodite» in the Renaissance*, «Getty Museum Journal», 6-7 (1978-79), pp. 23-36

HOPE 1983
Si veda Martineau-Hope 1983

HUBER 1797-1804
HUBER M., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurich 1797-1804, 8 voll.

HÜLSEN 1907
HÜLSEN CH., *La Roma di Ciriaco d'Ancona*, Roma 1907

IANNUCCI 1982
Si veda Zurli-Iannucci 1982

INNOCENTI 1983
INNOCENTI L., *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo 1983

JACOBSEN 1905
JACOBSEN E., *I seguaci del Francia e del Costa in Bologna*, «L'Arte», 1905, pp. 81-93

JACOBSEN 1972
JACOBSEN M.A., *Vulcan Forging Cupid's Wing*, «The Art Bulletin», 54 (1972), pp. 418-429

JACQUIOT 1973
JACQUIOT J., *L'importance de la médaille pòur la diffusion des idées*, «Le medaglie d'arte». Atti del I Convegno internazionale di studio, Udine 1973

JANSON 1957
JANSON H.W., *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, 2 voll., II ed. 1970

JEBENS 1912
JEBENS E., *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Ph. D. dissertation, Heidelberg 1912

JESTAZ 1972
JESTAZ B., *Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'une enquête*, «Gazette des Beaux-Arts», 79 (1972), pp. 215-240

JOHNSTON 1982
Si veda Cazort-Johnston 1982

KANTOR-GUKOVSKJA 1983
Si veda Grigorieva-Kantor-Gukovskja 1983

KAUTSZCH 1899
KAUTSZCH R., *Michelangelo's Zeichnung zu Marcanton's Mars, Venus und Amor*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 22, 1899, p. 187

KERENY 1947
KERENY K., *Auf den Spuren des Mythos*, München 1947

KLEIN 1970
KLEIN R., *La forme et l'intellegible*, Paris 1970

KLIBANSKY 1943
KLIBANSKY P., *Plato's Parmenides in the Middle Ages and Renaissance*, «Medieval and Renaissance Studies», I, 1943

KNAB 1972
Si veda Koschatzky-Oberhuber-Knab 1972

KNAB-MITSCH-OBERHUBER 1983
KNAB E.-MITSCH E.-OBERHUBER K., *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983

KOCH 1975
KOCH G., *Die Mythologischen Sarkophage – Teil 6: Meleager*, Berlin 1975

KOSCHATZKY-OBERHUBER-KNAB 1972
KOSCHATZKY W.-OBERHUBER K.-KNAB E., *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano 1972

KOEPPLIN-FALK 1974-76
KOEPPLIN D.-FALK T., *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphic*, Vol. I Basel e Stuttgart 1974, Vol. II Basel e Stuttgart 1976

KOYRÈ 1955
KOYRÈ A., *Mystiques spirituel et alchimistes du XVI siècle*, Paris 1955

KRISTELLER 1894
KRISTELLER P., *Die italienischen Niellodrücke und der Kupferstich des XV. Jahrhunderts.* «Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen», 15 (1894), pp. 94-119

KRISTELLER 1896
KRISTELLER P., *La raccolta di incisioni della Pinacoteca di Bologna*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Roma 1896, pp. 163-167

KRISTELLER 1897
KRISTELLER P., *I nielli del Francia*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, III, Roma 1897, pp. 186-194

KRISTELLER 1907
KRISTELLER P., *Marcantons beziehungen zu Raffael*, «Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen», 28 (1907), pp. 199-229

KRISTELLER 1922
KRISTELLER P., *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, III, Berlin 1922

KRISTELLER 1937
KRISTELLER P.O., *Supplementum ficinianum*, Firenze 1937

KRISTELLER 1953
KRISTELLER, P.O., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1953

KRISTELLER 1956
KRISTELLER P.O., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956

KRISTELLER 1965-83
KRISTELLER P.O., *Iter Italicum*, I-III, London-Leiden 1965-83

KROPFINGER-VON KÜGELGEN 1973
KROPFINGER-VON KUGELGEN, H., *Amico Aspertinis malerisches Werk: Ein Beitrag zur Bologneser Malerei der ersten Hälfte des Cinquecento* (Ph. D. Diss.), Bonn 1973

LAMO 1560
LAMO P., *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, Bologna 1844

LANDI 1560
LANDI C., *Lettera sopra la proprietà delle imprese*, Milano 1560

LANZI 1968-74
LANZI L., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-1796 ed. cons. Firenze 1968-74, III voll., a cura di M. Capucci

LARAN 1959
LARAN S., *L'Estampe*, Paris 1959

LAUSBERG 1960
LAUSBERG H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960

LEE 1967
LEE R.W., *Ut Pictura Poesis. A Humanistic Theory of Painting*, New York 1967

LEHMANN-HARTLEBEN 1926
LEHMANN-HARTLEBEN M., *Die Trajanssaüle*, Berlin 1926

LEHMANN 1973
LEHMANN PH.W., *Cyriacus of Ancona Visit to Samothrace*, in *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton 1973, pp. 3-56

LEITHE-JASPER 1976
LEITHE-JASPER M., *Schloss schallaburg. Italianische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance waffen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien 1976

LEMARCHAND 1977
Si veda Dunand-Lemarchand 1977

LEVENSON 1973
LEVENSON J.A., *Prints of the Italian Renaissance. A Handbook of the Exhibition*, Washington 1973

LEVENSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973
LEVENSON J.A.-OBERHUBER K.-SHEEHAN J.L, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973

LEVI 1900
LEVI C.A., *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900

LEWIS 1985
Si veda Boorsch-Lewis 1985

LICHT 1970
LICHT M.M., *A Book of Drawings by Nicoletto da Modena*, «Master Drawings», 8 (1970), pp. 379-386

LIGHTBOWN 1986
LIGHTBOWN R., *Mantegna*, Oxford 1986

LIPPARINI 1913
LIPPARINI G., *Francesco Francia*, Bergamo 1913

LIPPMANN 1880
LIPPMANN F., *Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», I, 1880, pp. 270-276

LISTA 1699
Lista della eredità del canonico Apollonio Bassetti, 1699, in *Quaderno Generale delle Robe fabbricate di S.s.S. primo dal 1696 al 1702*, ms. presso l'Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba 1026, cc. 156r-166r

LOESER 1903
LOESER C., *Note intorno ai disegni conservati nelle R. Gallerie di Venezia*, «Rassegna d'Arte», 3, 12 (1903), p. 178

LOMAZZO 1585
LOMAZZO G.P., *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura, et Architettura*, Milano 1585

LONDON 1877-78
Drawings by the Old Masters..., Catalogo della Mostra Grosvenor Gallery, Winter Exhibition, London 1877-78

LONGHI 1830
LONGHI G., *La calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame coll'acqua-forte, col bulino e colla punta*, Milano 1830

LONGHI 1956
LONGHI R., *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* (1940), ed. Firenze 1956, pp. 125-171

LONGHI 1961
LONGHI R., *Una Madonna del Dürer a Bagnacavallo*, «Paragone», 139 (1961), pp. 3-9

LOOKWOOD 1984
LOOKWOOD L., *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford 1984

LORENZONI 1970
Si veda Brown-Lorenzoni 1970

LUCCO 1976
LUCCO M., *Una traccia per Jacopo Ripanda*, «Paragone», 27 (1976), pp. 11-26

LUGLI 1983
LUGLI A., *Naturalia et mirabilia*, Milano 1983

LUGT 1921-1956
LUGT F., *Les Marques de collections de dessins e d'estampes*, Amsterdam 1921, 2 voll.; Idem, *Supplément*, La Haye 1956

LUZIO 1899-1901
LUZIO A., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, «Giornale storico della letteratura italiana», 34 (1899) e 38 (1901), pp. 61-64

LUZIO 1900
LUZIO A., *Arte retrospettiva – I ritratti di Isabella d'este*, «Emporium», 9 (1900), pp. 427-430

LUZZATTO 1934
LUZZATTO G.L., *Dürer e Marcantonio*, «L'Archiginnasio», 29 (1934), pp. 3-7

MACANDREW 1980
MACANDREW H., *Catalogue of the Col-*

lection of Drawings, vol. III: *Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980

MACLAGAN 1924
MACLAGAN E., *Catalogue of Italian Plaquettes Victoria and Albert Museum*, London 1924

MAFFEI 1506
MAFFEI R., *Commentari Urbani*, I ed. Roma 1506, ed. cons. Basileae 1530 e 1559

MAFFEI 1825
MAFFEI S., *Verona illustrata*, Milano 1825

MALAGOLA 1878
MALAGOLA C., *Della vita e delle opere di Antonio Urceo detto Codro. Studi e ricerche*, Bologna 1878

MALAGOLA 1880
MALAGOLA C., *Risposta ad un opuscolo...*, Bologna 1880

MALAGUZZI VALERI 1895
MALAGUZZI VALERI F., *Documenti per la storia dell'arte a Bologna*, «Archivio Storico dell'Arte», 8 (1895), pp. 125 ss.

MALAGUZZI VALERI 1896
MALAGUZZI VALERI F., in «Archivio Storico dell'Arte», 9 (1896), p. 86

MALAGUZZI VALERI 1897
MALAGUZZI VALERI F., *L'arte dei pittori a Bologna nel sec. XVI*, «Archivio Storico dell'Arte» 3 (1897) pp. 309-314

MALAGUZZI VALERI 1901
MALAGUZZI VALERI F., *La scuola del Francia*, «Rassegna d'arte», 9 (1901), pp. 134-149

MALAGUZZI VALERI 1911
MALAGUZZI VALERI F., *La Zecca di Bologna*, Milano 1911

MALLET 1971
MALLET J.V.G., *Maiolica at Polesden Lacey III: a New Look at the Kanto*, «Apollo», 109 (1971) pp. 170 ss.

MALVASIA 1686
MALVASIA C.C., *Le Pitture di Bologna*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1968, I ed. 1686

MALVASIA 1690
MALVASIA C.C., *Marmora Felsinea*, Bologna 1690

MALVASIA 1841
MALVASIA C.C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna ed. 1841, 2 voll.; I ed. 1678

MANCINI 1956-57
MANCINI G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-57

MANFRÉ 1959-60
MANFRÉ G., *La biblioteca dell'umanista bolognese Giovanni Garzoni (1419-1505)*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 27 (1959), pp. 249-278; 28 (1960), pp. 17-72

MANSUELLI 1956
MANSUELLI G.A., *Il torso neroniano di Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», 6 (1956), pp. 81-87

MANSUELLI 1958
MANSUELLI G.A., *Studi sull'arte romana dell'Italia Settentrionale. La scultura colta*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 7 (1958), pp. 45-128

MANSUELLI 1958-61
MANSUELLI G.A., *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I-II, Roma 1958-61

MARIETTE 1853-62
MARIETTE P.-J., *Abecedario et autres notes inédites...*, ed Paris 1853-62, 6 voll. (a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaiglon)

MARTI 1962
Vedi Corti-Marti 1962

MARTINEAU-HOPE 1983
MARTINEAU J.-HOPE C., *The Genius of Venice 1500-1600*, London 1983

MARTINI 1985
MARTINI L., *Piccoli bronzi e placchette del Museo Nazionale di Ravenna*, Faenza 1985

MASINI 1666
MASINI A., *Bologna perlustrata*, 3° ed., Bologna 1666

MASON-NATALE 1984
MASON R.M.-NATALE M., *Raphael et la seconde main*, Genève 1984

MASSARI 1983
MASSARI S., *Giulio Bonasone*, Roma 1983

MASSARI 1985
Si veda Bernini Pezzini et al. 1985

MATTINGLY 1976
MATTINGLY H., *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London 1976, vol. 2 (II ed.)

MATTIOLO 1855
MATTIOLO P., *Cronaca di Bologna* (sec. XV), ed. Bologna 1855

MATZ 1968-75
MATZ F., *Die dionysischen Sarkophage, die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1968-75, 4 voll.

MAZZA 1983
MAZZA A., *Andrea Marchesi detto il Formigine e la cornice lignea della Santa Cecilia*, in Bologna 1983

MAZZETTI 1848
MAZZETTI S., *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna 1848

MAZZONI TOSELLI 1866
MAZZONI TOSELLI, *Racconti storici estratti dall'Archivio comunale di Bologna*, Bologna 1866, II, pp. 540-575

MEISS 1976
MEISS M., *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *The Painter's Choice*, New York 1976, pp. 212 ss.

MELLER 1976
MELLER P., *Riccio's Satyres Triumphant: Its Source, Its Meaning*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 63, 10 (1976), pp. 324-334

MELUZZI 1975
MELUZZI L., *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*, Bologna 1975

MENDE 1976
MENDE M., *Albrecht Dürer. Zum Leben. Zum Holzschnittwerk*, Münich 1976

MEYER BAER 1970
MEYER BAER K., *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. Princeton 1970

MIDDELDORF-GOETZ 1844
MIDDELDORF V.-GOETZ O., *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1844

MIDDELDORF-POLLARD 1887
MIDDELDORF V.-POLLARD G., *Museo Nazionale del Bargello. Catalogue of Medals*, Firenze 1887

MILANO 1984
Raffaello a Brera, Catalogo della Mostra, Milano 1984

MILIZIA 1797
MILIZIA F., *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797

MINTURNO 1564
MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia 1564

MISSIRINI 1823
MISSIRINI M., *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823

MITCHELL 1961
MITCHELL C., *Felice Feliciano Antiquarius*, «Proceedings of the British Academy», 47 (1961), pp. 197-221

MITSCH 1983
Si veda Knab-Mitsch-Oberhuber 1983

MOLINIER 1886
MOLINIER E., *Les bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue Raisonné*, 2 voll., Paris 1886

MOMIGLIANO 1984
MOMIGLIANO A., *Storia antica e antiquaria*, in *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, pp. 3-45

MOMMSEN 1985
MOMMSEN TH., in «Monatsberichte der Berliner Akademie», 1865, pp. 372-380

MONGAN-SACHS 1940
MONGAN A.-SACHS P.J., *Drawings in the Fogg Art Museum*, Cambridge (Ma) 1940

MONTAIGLON 1859
MONTAIGLON A., *De quelques artistes bolonais célèbrès en 1504. Traduction d'un paesage du Viridario di Philoteo Achillini*, «Revue universelle des arts», 10 (1859), pp. 463-467

MONTI MS. B. 1337
MONTI B., *Notizie di Marcantonio Raimondi anche detto il Francia*, BCB, ms. B. 1337 (sec. XIX)

MORANDI 1740
MORANDI B., *De Bononiae laudibus oratio*, in *Orazioni volgari e latine in lode di Bologna*, Bologna 1740, pp. 55-142 (1ª ediz. Bologna 1481)

MORELLI 1893
MORELLI G., *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig 1893

MORELLO 1985
MORELLO G., *Raffaello e la Roma dei Papi*, Città del Vaticano 1985

MÜNTZ 1898
MÜNTZ E., *Les arts à la cour des papes*, II, Paris 1898

MURA 1981
MURA A.M., *Il pubblico e la fruizione*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1981

MURARO-ROSAND 1976
MURARO M.-ROSAND D., *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976

MURATORI 1732
MURATORI L.A., *In Johannis Garzonii opusculum De dignitate Urbis Bononiae Praefatio*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXI, 1732, pp. 1141-1142

NAGLER 1835-52
NAGLER G.K., *Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen...*, Leipzig 1835-52, 22 voll.

NATALE 1984
Si veda Mason-Natale 1984

NEGRI MS. 1107
NEGRI G.F., *Annali di Bologna dall'anno 1001 al 1600*, BUB, ms. 1107, 7 voll.

NEPI SCIRÈ 1982
NEPI SCIRÈ G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia – Storia della collezione di disegni*, Milano 1982

NESSELRATH 1982
NESSELRATH A., *Antico and Monte Cavallo*, «The Burlington Magazine», 124, 951 (1982), pp. 353-357

NESSELRATH 1984
NESSELRATH A., *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 405-408

NESSELRATH 1986
NESSELRATH A., *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 89-147

OBERHEIDE 1933
OBERHEIDE A., *Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts*, PH. D. dissertation Hamburg 1933

OBERHUBER 1966
OBERHUBER K., *Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert*, Wien 1966

OBERHUBER 1966
OBERHUBER K., *Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, «Mitteilungen der Kunsthistorischen Instituts Florenz», XII, 1966, pp. 225-244

OBERHUBER 1970
OBERHUBER K., *Marcantonio Raimondi*, in *Informationem Albertina*, 1970, 1-3, pp. 1-2

OBERHUBER 1972
Si veda Koschatzky-Oberhuber-Knab 1972

OBERHUBER-WALKER 1973
OBERHUBER K.-WALKER D., *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*, Washington 1973

OBERHUBER 1973
Si veda Levenson-Oberhuber-Sheenan 1973

OBERHUBER 1976
OBERHUBER K., *Vasari e il mito di Maso Finiguerra*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Firenze 1976

OBERHUBER 1978
OBERHUBER K., *The Illustrated Bartsch-26 e 27. The Works of Marcantonio Raimondi and of His School*, New York 1978

OBERHUBER 1982
OBERHUBER K., *Raffaello*, Milano 1982

OBERHUBER 1983
Si veda Knab-Mitsch-Oberhuber 1983

OBERHUBER 1984
OBERHUBER K., *Raffaello e l'incisione*, in Roma 1984, pp. 333-342

OBERHUBER 1988
Si veda Faietti-Oberhuber 1988

OBERTHÜR 1978
Si veda Lambert-Oberthür 1978

OPERA COMPLETA 1966
L'opera completa di Michelangelo pittore, Milano 1966

OPERA COMPLETA 1968
L'opera completa di Giorgione, Milano 1968

OPERA COMPLETA 1978
L'opera completa di Tiziano, Milano 1978

ORETTI 1782
ORETTI M., *Pitture sculture e architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1782

ORETTI MS. B. III
ORETTI M., *Raccolte di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori, e scultori nelle sue opere*, BCB, ms. B. III (sec. XVIII)

ORETTI MS. B. 115
ORETTI M., *Miscellanea. Estratti e notizie appartenenti alle Belle Arti*, BCB, ms. B. 115 (sec. XVIII)

ORETTI MSS. B. 123-135
ORETTI M., *Notizie dei professori del disegno*, BCB, mss. B. 123-135 (sec. XVIII)

ORETTI MS. B. 915
ORETTI M., *Defunti in Bologna, estratti fedelissimi dai loro originali necrologi...*, BCB, ms. B. 915 (sec. XVIII)

ORIOLI 1982
ORIOLI E., *Sentenza arbitrale pronunciata da Francesco Francia*, «Archivio Storico dell'Arte», 5, 1892, pp. 133-135

ORLANDI 1714
ORLANDI P.A., *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna 1714

ORLANDI 1719
ORLANDI P.A., *Abbecedario pittorico*, Bologna 1704, ed. cons. Bologna 1719

ORLANDO 1976
ORLANDO S. (a cura di), *Angelo Poliziano. Poesie italiane*, Milano 1976

OTTLEY 1816
OTTLEY W.Y., *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving upon Copper and Wood*, London 1816, 2 voll.

PALEOTTI 1962
PALEOTTI G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1592, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1962

PALMA 1984
PALMA B., *Appunti preliminari ad uno studio sul piccolo donario pergameno*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani*, III, Roma 1984

PANNENBERG 1972
PANNENBERG W., *Christentum und Mythos. Spathorizonte des Mythos in biblischer und christlicher Ueberlieferung*, Berlin 1972

PANOFSKY 1930
PANOFSKY E., *Herculis am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, in *Studies of the Warburg Institute*, vol. 18, Leipzig 1930

PANOFSKY 1939
PANOFSKY E., *Studies in Iconology*, New York 1939

PANOFSKY 1948
PANOFSKY E., *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-platonic Thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 9 (1948)

PANOFSKY 1967
PANOFSKY E., *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1943), ed. it. Milano, 1967

PANOFSKY 1971
PANOFSKY E., *Rinascimento e Rinascenza nell'arte occidentale*, ed. it. Milano 1971, I ed. Stockholm 1960

PAOLETTI 1978
Si veda Sherd-Paoletti 1978

PAPADOPOLI 1726
PAPADOPOLI N.C., *Historia Gymnasii Patavini*, Venezia 1726

PAPAGNI s.d.
PAPAGNI G., *La maiolica del Rinascimento* in *Casteldurante, Urbino e Pesaro. Da Pellipario ed i Fontana ai Patenazzi*, Fano, s.d.

PARIBENI 1929
PARIBENI R., *La colonna traiana in un codice del Rinascimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», I (1929), pp. 9-28

PARIS 1983
Raphäel dans les collections française, Catalogo della Mostra, Paris 1983

PARKER 1956
PARKER K.T., *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1938-1956; 2 voll., II: *Italian Schools*, Oxford 1956

PASQUALITTI 1978
PASQUALITTI M.G., *La colonna Traiana e i disegni rinascimentali della B.I.A.S.A.*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 46 (1978), pp. 157-201

PASSAVANT 1860-64
PASSAVANT J.D., *Le Peintre-Graveur*, Leipzig 1860-64

PELLI BENCIVENNI 1784
PELLI BENCIVENNI G., *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784*, ms. in due voll. presso la Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze (inv. 113)

PELLICCIONI 1949
PELLICCIONI A., *Dizionario degli artisti incisori italiani*, Modena 1949

PENNY 1984
Si veda Haskel-Penny 1984

PERINA 1961
PERINA C., *Lo studiolo di Isabella*, in *Mantova. Le Arti*, Parte II. *Pittura*, Mantova 1961, pp. 378-389

PERRIER 1645
PERRIER F., *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc exstant*, Roma 1645

PERTILE 1871
PERTILE A., *Storia del diritto italiano*, Padova, 1871

PESCARMONA 1986
PESCARMONA D., *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, Milano 1986

PESENTI 1916
PESENTI G., *Diario odeporico-bibliografico inedito del Poliziano*, «Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere» 23 (1916), pp. 229-239

PETRIOLI TOFANI 1971
PETRIOLI TOFANI A.M., *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, Firenze 1971

PETRIOLI TOFANI 1972
Si veda Forlani Tempesti-Petrioli Tofani 1972

PETRIOLI TOFANI 1976
Si veda Forlani Tempesti-Petrioli Tofani 1976

PETRIOLI TOFANI 1986
PETRIOLI TOFANI A., *Inventario 1. Disegni esposti*, Firenze 1986

PETRUCCI 1937
PETRUCCI A., *Disegni e stampe di Marcantonio*, «Bollettino d'Arte», 30 (1937), pp. 392-406

PETRUCCI 1937
PETRUCCI A., *Il mondo di Marcantonio*, «Bollettino d'Arte», 31 (1937), pp. 31-44

PETRUCCI 1938
PETRUCCI A., *Linguaggio di Marcantonio*, «Bollettino d'Arte», 31 (1938), pp. 403-418

PETRUCCI 1964
PETRUCCI A., *Panorama della incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma 1964

PEZZAROSSA 1983
PEZZAROSSA F., *Un profilo quattrocentesco dello Studio bolognese*, «Studi e memorie per la Storia dell'Università di Bologna», n.s., 3 (1983), pp. 150-156

PIANA 1945
PIANA C., *S. Bernardino da Siena a Bologna*, «Studi Francescani», 3, 17, (1945)

PIANA 1947
PIANA C., *Gli inizi e lo sviluppo dello scotismo a Bologna e nella regione romagnola (sec. XIV-XVI)*, extractum ex *Periodico Archivium Franciscanum Historicum*, XL, 1947

PIAZZI 1925
PIAZZI G., *Le opere di Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna 1925

PIETRANGELI 1963
PIETRANGELI C., *La Sala di Annibale*, «Capitolium», 38 (1963), pp. 441 ss.

PIGNATTI 1977
PIGNATTI T., *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Oxford Ashmolean Museum e Christ Church Picture Gallery*, Milano 1977

PIO 1495
PIO G.B., *Oratio de felicitate habita in enarratione Georgicon Virgilii et Columellae*, Bononiae 1495

PIO 1505
PIO G.B., *Annotamenta Ioannis Baptistae Pii Bononiensis*, Bononiae 1505

PIO 1511
PIO G.B., *In Carum Lucretium poetam commentarii a Ioanne Baptista Pio editi*, Bononiae 1511

PIO 1522
PIO G.B., *Praefationes gymmasticae Joannes Baptistae Pii Bononiensis aliique varii sermones*, Bononiae 1522

PITTALUGA 1930
PITTALUGA M., *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano s.d. ma 1930

PLUCHART 1889
PLUCHART H., *Musée Wicar. Notice des dessins*, Lille 1889

POGÁNY-BALÁS 1970
POGÁNY-BALÁS E., *Remarques sur la question des antécédents et de la survivance des motifs de quelques gravures de Marcantonio Raimondi*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 34-35 (1970), pp. 133-148

POGÁNY-BALÁS 1972
POGÁNY-BALÁS E., *L'influence des gravures de Mantegna sur la composition de Raphael et de Raimondi «Massacre des Innocents»*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 39 (1972), pp. 25-40

POGÁNY-BALÁS 1975
POGÁNY-BALÁS E., *Quelques remarques sur l'Histoire des motifs à propos de gravures de Raimondi et d'Episcopius «Léda de Cesi» et les Léda de Léonard*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 44 (1975), pp. 29-39

POGÁNY-BALÁS 1984
POGÁNY-BALÁS E., *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1984, II ediz.

POLIZIANO 1550
POLIZIANO A., *Opera*, I, Lugduni 1550

POLLARD 1987
Si veda Middeldorf-Pollard 1987

POPE-HENNESSY 1965
POPE-HENNESSY J., *Renaissance bronzes, from the Samuel H. Kress Collection: Re-*

liefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars, London 1965

POPHAM 1933-34
POPHAM A.E., *Drawing by Jacopo Ripanda*, «British Museum Quarterly», 8 (1933-34) pp. 104 ss.

POPHAM-WILDE 1949
POPHAM A.E.-WILDE J., *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949

POPHAM-POUNCEY 1950
POPHAM A.E.-POUNCEY P., *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1950

POUNCEY 1949
POUNCEY P., *Early Italian Engraving*, «The Burlington Magazine», 91 (1949), pp. 234-236

POUNCEY 1950
Si veda Popham-Pouncey 1950

POUNCEY-GERE 1962
POUNCEY P.-GERE J.A., *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle*, 2 voll., London 1962

PRAZ 1946
PRAZ M., *Studi sul concettismo*, Firenze, 1946

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985
Si veda Bernini Pezzini et al. 1985

PROVIDENCE 1973
Drawings and Prints of the First Maniera, Catalogo della Mostra, Providence, Rhode Island School of Design 1973

QUATTRUCCI 1961
QUATTRUCCI M., in «Dizionario Biografico degli Italiani», 3, 1961, p. 377, s.v. *Anselmi Antonio*

RACIMOLATURE 1876
Racimolature orvietane. Giornale di erudizione artistica, 5 (1876)

RAFFAELLO 1983
Raffaello a Roma, «Atti del convegno» (Roma 1983), Roma 1986

RAGGHIANTI 1973
RAGGHIANTI C.L., *Il primo Francia*, «Musei Ferraresi. Bollettino Annuale», 3, 1973, pp. 9-17

RAIMONDI 1950
RAIMONDI E., *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna 1950, II ed. Bologna 1987

RAIMONDI 1972
RAIMONDI E., *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna 1972

RAINIERI 1887
RAINIERI J., *Diario bolognese*, a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna 1887

RAJNA 1951
RAJNA M.R., *Un po' di ordine fra tanti Casii*, «Rinascimento», 3-4, 1951, pp. 337-383

REDIGONDA 1960
REDIGONDA A.L., in «Dizionario Biografico degli Italiani», 1, 1960, pp. 699-702, s.v. *Alberti Leandro*

REINACH 1897-1920
REINACH S., *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine* 6 voll., Paris 1897-1920

REINACH 1909-12
REINACH S., *Répertoire des reliefs grecs et romain*, 3 voll., Paris 1909-12

RENAUDET 1939
RENAUDET A., *Etudes erasmiennes*, Paris 1939

RENAUDET 1953
RENAUDET A., *Préréforme et humanisme a Paris pendant les premieres guerres d'Italie*, Genève 1953

RENAUDET 1954
RENAUDET A., *Erasme et l'Italie*, Genève 1954

RICCI 1915
RICCI C., *Gli Aspertini*, «L'Arte», 18 (1915), pp. 81-119

RICCIARDI 1591
RICCIARDI A., *Commentaria symbolica*, Venezia 1591

RICHTER 1937
RICHTER G.M., *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago 1937

RIPA 1980
RIPA C., *Iconologia*, Roma 1603, in Savarese-Gareffi 1980

ROBERT 1890
ROBERT C., *Die antiken Sarkophagreliefs*: vol. II, *Mythologische Cyklen*, Berlin 1890

ROBINSON 1869
ROBINSON J.C., *Descriptive Catalogue of Drawings of John Malcolm of Poltalloch*, Esq. 1869

ROLI 1984
ROLI R., *Dal raffaellismo alla «maniera»*, in *La Basilica di San Petronio*, Bologna 1984, vol. II, pp. 195-216

ROMA 1981
Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo, Catalogo della Mostra, Roma 1981

ROMA 1981A
Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica, Roma 1981

ROMA 1984
Raffaello in Vaticano, Catalogo della Mostra, Milano 1984

ROMA 1984A
Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello, Catalogo della Mostra, Roma 1984

ROMANO 1981
ROMANO G., *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'Arte italiana*, II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, tomo I, Torino 1981, pp. 5-85

ROMANO 1982
ROMANO G., *Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e «maniera»*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma 1982

ROSAND 1976
Si veda Muraro-Rosand 1976

ROSINUS 1583
ROSINUS I., *Romanarum Antiquitatum Libri Decem*, Basileae 1583

Rossi 1974
Rossi F., *Placchette. Sec. XV-XIX*, Vicenza 1974

Rossi 1979
Rossi F., *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979

Rossi Manaresi-Bentini 1983
Rossi Manaresi R.-Bentini J., *The Felicini Altarpiece by Francesco Francia: Contribution of Technical Analyses to the Solution of a Chronological Problem*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, a cura di H.W. van Os e J.R.J. van Asperen de Boer, «Atti del XXIV Internazionale di Storia dell'Arte» (1979), Bologna 1983

Rotili 1965
Rotili M., *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Catalogo della Mostra, Roma 1965

Rotondò 1967
Rotondò A., *Atteggiamenti della vita morale italiana del Cinquecento*, «Rivista storica italiana», 79 (1967)

Rotondò 1982
Rotondò A., *Per la storia dell'eresia a Bologna nel secolo XVI*, «Rinascimento», 13 (1982)

Rubinstein 1976
Rubinstein R.O., *A Bacchic Sarcofaghus in the Renaissance*, in *The British Museum Yearbook I: the Classical Tradition*, London 1976, pp. 103-157

Rubinstein 1986
Si veda Bober-Rubinstein 1986

Ruggeri 1984
Ruggeri U., *Nuovi disegni di Amico Aspertini*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 373-379

Ruhmer 1966
Ruhmer E., *Marco Zoppo*, Vicenza 1966

Rushton 1976
Rushton J.G., *Italian Renaissance Figurative Sketchbooks 1450-1520*, Ann Arbor 1976

Sacco 1735
Sacco V., *In Quatuor libros Institutionum Juris Civili Commentaria*, Bologna 1735

Sachs 1940
Si veda Mongan-Sachs 1940

Saglio 1893
Saglio A., *Francesco Francia orfévre et le nouveau portrait du Cardinal Alidosi*, «L'Art», 54 (1893), pp. 125-131

Salerno 1973
Salerno L., in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Suppl. 1970 (1973), pp. 242-259, s.v *Collezioni archeologiche*

Salimbeni 1487
Salimbeni A.M., *Epitalamii pro nuptiali pompa magnifici domini Anibalis nati in lustri principis domine Joanis Bentivoli Laurentio Medices ... dicatum*, Bologna 1487 B.U.B., ms. 1491

Sambin 1962
Sambin P., *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 51 (1962), pp. 99-127

Sander 1968
Sander M., *Le livre à figures italien depuis 1497 jusqu'à 1530*, Milano 1968

Santucci 1985
Santucci A., *La decorazione ferrarese del XVI secolo, il problema delle grottesche e lo stanzino delle duchesse*, in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Catalogo della Mostra, Ferrara 1985, pp. 213-235 e 263-370

Santucci 1985
Santucci A., *Scultura decorativa a Bologna fra Quattrocento e Cinquecento: Andrea Marchesi detto il Formigine*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», xviii, Bologna 1985, pp. 21-37

Saraceni ms. 1329
Saraceni C., *Cronica di Bologna dall'anno 4 fino al 1519*, BUB, ms. 1329

Savarese-Gareffi 1980
Savarese G.-Gareffi A. (a cura di), *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma 1980

Saxl 1934
Saxl F., *La fede astrologica di Agostino Chigi*, R. Accademia d'Italia, Collezione la Farnesina I, Roma 1934

Saxl 1938-39
Saxl F., *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, 1938-39, pp. 346-367

saxl 1965
Saxl F., *La storia delle immagini*, ed. it. Bari 1965, da cui *L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna*, pp. 51-65

Sbordone 1940
Sbordone F. (a cura di), *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Napoli 1940

Schiavone 1957
Schiavone M., *Problemi filosofici in Marsilio Ficino*, Milano 1957

Schlosser Magnino 1964
Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica*, ed. it. Firenze 1964 (1 ed. Wien 1924)

Schmidt 1970
Schmidt W., *Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Zeichnung und Graphik vom 15. Jahrundert bis zur gegen wart. Bellange nach Raimondi Bellange: die drei Marien am Grabe, Radierung Raimondi: das Urteil des Paris, Kupferstich früher F. Francia zu Zugeschrieb*, «Dresdener Künstblätter», 14, 5 (1970), pp. 134-135

Schmitt 1960
Schmitt A., *Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 11 (1960), pp. 91-146

Schmitt 1964
Schmitt A., *Sheets from an Early Taccuino by Amico Aspertini*, in «Master Drawings», 2, 1964, pp. 33-36

Schmitt 1970
Schmitt A., *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der*

Renaissance, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 21 (1970), pp. 99-128

SCHMITT 1972
Si veda Degenhart-Schmitt 1972

SCHOLDERER 1929
SCHOLDERER V., *Early Bolognese Typefaces in Germany*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1929

SCHOLZ 1969
SCHOLZ J., *Emilian Bizarreries*, in *Miscellanea J.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969

SCHWEIKHART 1978
SCHWEIKHART G., *Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*, in *Festschrift Herbert Siebenhüner* (a cura di E. Hubala e G. Schweikhart), Würzburg 1978, pp. 11-136

SCHWEIKHART 1982
SCHWEIKHART G., *Amico Aspertini und die Antike*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 4), Bologna 1982, pp. 35-39

SCHWEIKHART 1986
SCHWEIKHART G., *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini* (Stud. of the Warburg Inst., 38), London 1986

SCUOLA BOLOGNESE
Scuola Bolognese – Alcuni disegni della Collezione Certani; s.d. (Album di facsimili relativi a disegni nella Fondazione Cini).

SECCADENARI 1521
SECCADENARI N., *Cronaca della città di Bologna ... dall'anno 305 di nostra salute all'agosto 1521*, BUB, ms., 3 voll.

SEIDEL MENCHI 1964
SEIDEL MENCHI S., *Alcuni atteggiamenti della cultura italiana di fronte ad Erasmo*, in *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*, Firenze 1964

SEDEL MENCHI 1987
SEIDEL MENCHI S., *Erasmo in Italia*, Torino 1987

SERVOLINI 1977
SERVOLINI L., *Ugo da Carpi*, Firenze 1977

SETTIS 1981
SETTIS S., *Artisti e committenti tra '400 e '500*, in *Storia d'Italia – Intellettuali e potere*, Torino 1981

SEZNEC 1940
SEZNEC J., *La survivance des dieux antiques*, London 1940

SEZNEC 1980
SEZNEC J., *Essay sur le role de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1980

SHEARD 1978
SHEARD W.S., *Antiquity in the Renaissance*, Catalogo della Mostra, Northampton, Ma, 1978

SHEARD-PAOLETTI 1978
SHEARD W.S.-PAOLETTI J.P., *Collaboration in Italian Renaissance Art*, New Haven-London 1978

SHEARMAN 1977
SHEARMAN J., *Raphael, Rome and the Codex Escurialensis*, «Master Drawings», 15 (1977), pp. 107-146

SHEEHAN 1973
Si veda Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973

SCHELLER 1973
SCHELLER R.W., *The Case of the Stolen Raphael Drawings*, «Master Drawings», 11 (1973), pp. 119-137

SHOEMAKER 1978
SHOEMAKER I.H., *Drawings after the Antique by Filippino Lippi*, «Master Drawings», 16 (1978), pp. 35-43

SHOEMAKER-BROUN 1981
SHOEMAKER I.H.-BROUN E., *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Catalogo della Mostra, Lawrence, Kansas, 1981

SHOEMAKER 1984
SHOEMAKER I.H., *A University Collects: Drawings at the Ackland Art Museum, University of North Carolina*, «Drawings» May-June 1984, p. 9

SIGHINOLFI 1913
SIGHINOLFI L., *Francesco Puteolano e le origini della stampa a Bologna e Parma*, «Bibliofilia», XV (1913)

SIGHINOLFI 1916
SIGHINOLFI L., *Note biografiche intorno a Francesco Francia*, «Atti e Memorie di Storia patria per le province di Romagna», 4, 7 (1916)

SIGHINOLFI 1921
SIGHINOLFI L., *La Biblioteca di Giovanni Marcanova*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki bibliopolae florentino sexagenario*, Monachii 1921, pp. 187-222

SIMONCELLI 1979
SIMONCELLI P., *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questioni religiose e nicodemismo politico*, Roma 1979

SOPHER 1975
SOPHER M., *Italian Prints of the Sixteenth Century*, Berkley, Ca, University Art Museum, 1975

SOPHER 1978
SOPHER M., *Sixteenth Century Italian Prints*, Claremont, Montgomery Art Gallery, Pomona College, 1978

SORBELLI 1908
SORBELLI A., *I primordi della stampa a Bologna: Baldassarre Azzoguidi*, Bologna 1908

SORBELLI 1913
SORBELLI A., *Notizie di un'opera sinora sconosciuta di Francesco Francia*, Bologna 1913

SORBELLI 1929
SORBELLI A., *Storia della stampa a Bologna*, Bologna 1929

SORBELLI 1935
SORBELLI A., *Il magazzino librario e la privata biblioteca di un grande tipografo del secolo XV: Platone Benedetti*, «Gutenberg Jahrbuch», 1935

SORBELLI 1944
SORBELLI A., *Storia dell'Università di Bologna, I. Il Medioevo (sec. XI-XV)*, Bologna 1944

SPIKE 1984
SPIKE J.T., recensione a I.H. Shoemaker-E. Broun, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence 1981, «The Burlington Magazine», 976 (1984), pp. 441-442

SPITZER 1963
SPITZER L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963

SPITZMÜLLER 1941
Si veda Stix-Spitzmüller 1941

STAGNI 1975-76
STAGNI S., *Francesco Francia orefice e pittore e la sua bottega*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1975-76

STAGNI
STAGNI S., *Francesco Francia*, in corso di stampa

STAMPFLE 1965
Si veda Bean-Stampfle 1965

STECHOW 1951
STECHOW W., *«Lucretiae Statua»*, in *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlin-Chicago 1951, pp. 114-124

STECHOW 1960
STECHOW W., *The Authorship of the Walters «Lucretia»*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 23 (1960), pp. 73-85

STELLA 1969
STELLA A., *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel secolo XVI*, Padova 1969

STIATICI 1590
STIATICI A., *Summae artis notariae tractatus praticae Artis Tabellonatus*, Bologna 1590

STIX-SPITZMÜLLER 1941
STIX A.-SPITZMÜLLER A., *Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens mit einem Nachtrag zu allen italienischen Schulen*, Katalog der Albertina IV, Wien 1941

STOCK 1984
STOCK J., *A Drawing by Raphael of «Lucretia»*, «The Burlington Magazine», 976 (1984), pp. 423-424

STRAUSS 1974
STRAUSS W.L., *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, New York 1974, 6 voll.

STRAUSS 1976-77
STRAUSS W.L., *The Intaglio Prints of Albrecht Dürer*, New York 1976-77

STRAUSS 1980
STRAUSS W.L., *Albrecht Dürer-Woodcuts and Wood Blocks*, New York 1980

STRAUSS 1981
STRAUSS W.L., *The Illustrated Bartsch-10 (Commentary) - Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer*, New York, 1981

STRONG 1908
STRONG E., *Antiques in the Collection of Sir Frederick Cook*, «Journal of Hellenic Studies», 28 (1908), pp. 1-45

STRUTT 1875
STRUTT J., *A Biographical Dictionary of all the Engravings*, London 1875

SUIDA 1944
SUIDA W.E., *Marcantonio Raimondi, His Portrait Painted by Raphael, His Connection with Venetian Painters*, «The Art Quarterly» 7 (1944), pp. 239-248

SUPINO 1898
SUPINO I.B., *Catalogo del Reale Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1888

SUPINO 1899
SUPINO I.B., *Il medagliere mediceo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze 1899

TAFURI 1985
TAFURI M., *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985

TANFANO CENTOFANTI 1898
TANFANO CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1898

TATARKIEWICZ 1970
TATARKIEWICZ W., *History of Aesthetics*, Warszawa 1970

TAZARTES 1982
TAZARTES M., *Aspertini da Bologna a Lucca: gli affreschi della cappella di S. Agostino in S. Frediano*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 17 (1982), pp. 29-48

TENENTI 1957
TENENTI A., *L'iconografia. Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957

TERVARENT 1944
TERVARENT DE G., *Instances of Flemish Influence in Italian Art*, «The Burlington Magazine», 85 (1944), pp. 290-294

TERVARENT 1964
TERVARENT DE G., *Les enigmes de l'art. L'Héritage antique*, Paris 1946

TERVARENT 1964
TERVARENT DE G., *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1959, *Supplément et index*, Genève 1964

TEZA 1867
TEZA E., in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 5 (1867), pp. XI-XIV

THIEME-BECKER 1933
THIEME U.-BECKER F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, voce *Marcantonio Raimondi*, a cura di H.W. Schmidt, 27, Leipzig 1933, pp. 574-577

THODE 1881
THODE H., *Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentes*, Leipzig 1881

THOMAS 1969
THOMAS D.H., *A note on Marcantonio's Death of Dido*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32 (1969), pp. 394-396

TIETZE-CONRAT 1937
TIETZE-CONRAT E., *Dürer and Raphael in a Venetian book of 1512*, «The Print Collector's Quarterly», 24 (1937), pp. 282-289

TIRABOSCHI 1782-86
TIRABOSCHI G., *Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1782-86

Tiraboschi 1790-91
Tiraboschi G., *Storia della letteratura italiana*, 2ª ediz., Modena 1790-91

Toffanin 1948
Toffanin G., *La fine del Logos*, Bologna 1948

Toffanin 1950
Toffanin G., *La religione degli umanisti*, Bologna 1950

Tolnay 1975-80
Tolnay de C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975-80, voll. 4

Tomassini 1985
Tomassini M., *Per una lettura della Roma Triumphans di Biondo Flavio*, in *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano*, Bologna 1985, pp. 9-80

Tosetti Grandi 1979
Tosetti Grandi P., *Lorenzo Costa «Civis Mantuae et Bononiensis»*, «Università di Padova, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 6 (1979), pp. 269-279

Tosetti Grandi 1981
Tosetti Grandi P., *Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore a Bologna; una proposta e la valutazione di una fonte*, «Prospettiva», 24 (1981), pp. 37-40

Tosetti Grandi 1984
Tosetti Grandi P., *Costa Lorenzo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma 1984, *ad vocem*

Tosetti Grandi 1985
Tosetti Grandi P., *Lorenzo Costa miniatore*, in *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento*, I, «Atti del Convegno di Storia della miniatura italiana», Firenze 1985, pp. 339 ss.

Ugolinini 1986
Ugolini A., *Su alcune pale del Quattrocento e Cinquecento rimosse da Bologna*, «Paragone», 438 (1986)

Valentini-Zucchetti 1953
Codice topografico della città di Roma, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. iv, Roma 1953

Valeriano 1567
Valeriano P., *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri*, Basileae 1567

Valtieri 1882
Valtieri S., *La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaello Riario (la cancelleria)*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'Architettura», 27 (1982), Fasc. 169-174, pp. 8 ss.

Van Mater Dennis 1927
Van Mater Dennis H., *The Garrett Manuscript of Marcanova*, «Memoirs of the American Academy Rome», 6 (1927), pp. 113-126

Varchi 1549
Varchi B., *Due lezioni*, Firenze 1549

Varese 1967
Varese R., *Lorenzo Costa*, Milano 1967

Vasari 1906
Vasari G., *Le Vite*, ed. cons. G. Milanesi, Firenze 1906, 9 voll.

Vasoli 1977
Vasoli C., *Su uno scritto religioso di Giulio Camillo Delminio*, in *I miti e gli astri*, Napoli 1977

Vedriani 1662
Vedriani L., *Raccolta de pittori scultori et architetti Modonesi più celebri*, Modena 1662

Venezia 1979
Venezia e la peste, Catalogo della Mostra, Venezia 1979

Venturi 1889
Venturi A., *Ercole de' Roberti*, «Archivio Storico dell'Arte», 2 (1889), pp. 339-360

Venturi 1889
Venturi A., *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Romagne», 3, 8 (1889), p. 337

Venturi 1890
Venturi A., *La pittura bolognese nel secolo XV*, «Archivio Storico dell'Arte», 3 (1890), p. 5

Venturi 1893
Venturi A., *Francesco di Simone Fiesolano*, «Archivio Storico dell'Arte», 5, (1983)

Venturi 1910
Venturi L., *I Bronzi del Museo civico di Belluno*, «Bollettino d'arte», iv, Roma 1910

Venturi 1914
Venturi A., *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento.* Parte iii, Milano 1914

Venturi-Kristeller 1877
Venturi A.-Kristeller P., *Nielli del Francia*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, iii, Roma 1897

Venturoli 1969
Venturoli P., *Note su Jacopo Ripanda e il giovane Baldassare Peruzzi*, «Storia dell'Arte», (1969), pp. 432-439

Venturoli 1969
Venturoli P., *Amico Aspertini a Gradara*, «Storia dell'Arte», (1969), pp. 417-432

Venturoli 1982
Venturoli P., *Introduzione ad Amico Aspertini incisore*, «Ricerche di storia dell'arte», 17 (1982), pp 77-79

Verheyen 1971
Verheyen E., *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971

Vizzani 1602
Vizzani P., *Diece Libri delle historie della sua patria*, Bologna 1602, 10 voll.

Volpe 1984
Volpe C., *Un quadro in cerca d'autore: l'ignota dell'Ambrosiana*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, i, pp. 276-283

Von Schlosser 1908
Von Schlosser J., *Die Kunst-und Wunderkammern der Spatrenaissance*, Leipzig 1908

Vorbild Dürer 1978
Vorbild Dürer, Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der euro-

päischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, München 1978

WACKENRODER 1967
WACKENRODER W.H., *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, 1797, ed. it. Firenze 1967

WADSWORT 1957
WADSWORT J.B., *Filippo Beroaldo in the Older and the Early Renaissance in Lyon*, «Medievalia et humanistica», 11 (1957)

WALKER 1973
Si veda Oberhuber-Walker 1973

WARBURG 1922
WARBURG A., *Italienische Kunst und internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, Roma 1922

WARBURG 1932
WARBURG A., *Die Erneuerung der heidnischen Anticke, Kulturwissenschaftliche Beitrage zur Geschichte der europaischen Renaissance*, Lipsia-Berlin 1932

WARD-JACKSON 1979
WARD-JACKSON P., *Victoria and Albert Museum Catalogues, Italian Drawings, Volume One, 14th-16th Century*, London 1979

WEISS 1969
WEISS R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969

WICKHOFF 1892
WICKHOFF F., *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 12 (1981), pp. CCV ss., 13 (1982), pp. CLXXV ss.

WICKHOFF 1895
WICKHOFF F., *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 16 (1895), pp. 34-43

WICKHOFF 1899
WICKHOFF F., *Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 20 (1899), pp. 181-194

WILDE 1949
Si veda Popham-Wilde 1949

WILLIAMSON 1907
WILLIAMSON G.C., *Francesco Raibolini called Francia*, London 1907

WILLIAMSTOWN 1975
Dürer Through Other Eyes. His Graphic Work Mirrored in Copies and Forgeries of Three Centuries, Catalogo della Mostra, Williamstown, Ma, 1975

WIND 1937-38
WIND E., *Donatello's Judith: a Symbol of «Sanctimonia»*, «Journal of the Warburg Institute», 1 (1937-38), pp. 62 ss.

WIND 1958
WIND E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, 1958, ed. it. Milano 1971

WINNER 1967
WINNER M., *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800*, Berlin 1967

WINNER 1968
WINNER M., *Zu Apoll vom Belvedere*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 10, 1968, pp. 181-199

WINTERNITZ 1956
WINTERNITZ E., *Instruments de Musique Etranges chez Filippo Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa*, in *Les Fetes de la Renaissance*, Paris 1956

WINTERNITZ 1967
WINTERNITZ E., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New York 1967, ed. it. Torino 1982

WITT 1968
WITT DE A., *Marcantonio Raimondi, incisioni*, Firenze 1968

WITTKOWER 1938-39
WITTKOWER R., *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, «Journal of the Warburg Institute», 2 (1938-39), pp. 199-202

WITTKOWER 1938-39
WITTKOWER R., *«Grammatica» from Martianus Capella to Hogarth*, «Journal of the Warburg Institute», 2 (1938-39), pp. 82-84

WITTKOWER 1963
WITTKOWER R., *Born under Saturn*, London 1963

WITTKOWER 1964
WITTKOWER R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964

WRIGHT 1983
Si veda Ames Lewis-Wright 1983

YATES 1964
YATES F.A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964

YATES 1966
YATES F.A., *The Art of Memory*, London 1966

ZACCAGNINI 1930
ZACCAGNINI G., *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Genève 1930

ZACCAGNINI 1942
ZACCAGNINI G., *Appunti di varia erudizione per la storia dello Studio di Bologna*, «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna» 15 (1942), pp. 25-55

ZANETTI 1837
ZANETTI A., *Le premier siècle de la Calcographie ou catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu M. le Comte Léopold Cicognara*, Venise 1837

ZANI 1802
ZANI P., *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno e sposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto Nazionale di Parigi*, Parma 1802

ZANI 1817-25
ZANI P., *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1817-25, 28 voll.

ZANOLI 1985
ZANOLI A., *Il Sanzio al Francia*, «Paragone», 419-421-423 (1985), pp. 144-150

ZANOTTI 1748
ZANOTTI F.M., in *De Bononiensi Scien-*

tiarum et Artium Instituto atque Academia Commentarii, I, 2ª ediz. 1748 (1731)

ZARRI 1977
ZARRI G., *Pietà e profezie nelle corti padane: società e cultura*, Bari 1977

ZARRI 1980
ZARRI G., *Le sante vive. Per una tipologia della santità femminile nel primo Cinquecento*, «Annali dell'Istituto italo-germanico di Trento», 6 (1980)

ZENO 1752
ZENO A., *Dissertazioni Vossiane*, Venezia 1752

ZERNER 1961
ZERNER H., *A propos de faux Marcantoine. Notes sur les Amateurs d'Estampes à la Renaissance*, «Bibliothèque d'humanisme et de la renaissance», 22 (1961), pp. 477-481

ZERNER 1983
ZERNER H., *Introduction*, in *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, C.I.H.A., «Atti del 24º Congresso internazionale di storia dell'arte», Bologna 1983

ZUCCHINI 1936
ZUCCHINI G., *Documenti d'arte bolognese*, «Il Resto del Carlino», 4 settembre 1936

ZUCKER 1980
ZUCKER M.J., *The Illustrated Bartsch-24 e 25. Early Italian Masters*, New York 1980

ZUCKER 1984
ZUCKER M.J., *The Illustrated Bartsch-25 (Commentary) – Early Italian Masters*, New York 1984

ZURLI-IANNUCCI 1982
ZURLI F.-IANNUCCI A.M., *Ceramiche dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Imola 1982

Indice delle illustrazioni*

* Il presente indice si riferisce alle illustrazioni delle opere non esposte in mostra

Referenze fotografiche

Le foto delle opere esposte sono state fornite dai Musei proprietari e pertanto non vengono qui di seguito citate

Albertina, Wien, 139, 145, 152, 163, 172, 178, 180, 182, 225 fig. 9, 294
Ashmolean Museum, Oxford, 86 figg. 52-53, 167, 169, 233 fig. 10-11
The British Museum, London, 185, 254, 277
The Budapest Museum of Fine Arts, 105, 273
Cabinet des Dessin, Louvre, Paris 304
Christ Church, Oxford, 202, 207
Christies, A.C. Cooper, London, 64 fig. 3, 67 fig. 10, 68 figg. 15-17, 69 fig. 21, 74 fig. 35, 77 fig. 39
C.N.B., Bologna, 353
The Fogg Art Museum, Cambridge (Ma), 75 fig. 36, 85, 280
Fondation Custodia (Coll. F. Lugt) Institut Néerlandais, Paris, 79 fig. 20
Fonds Albertina, Wien, 90
Foto Bozzetto Cartigliano, Vicenza, 57
Fondazione Cini, Venezia, 269
Frequin Photos, Holland, 233 fig. 13
GFS Bologna, 70 fig. 24, 124, 142, 160, 197, 233, 264, 268, 304
GFS Venezia, 224
Hermitage, Leningrado, 256, 299
Jörg P. Anders, Berlin, 64 fig. 4, 73 fig. 29, 76 fig. 38, 78 fig. 45, 92, 106, 118
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 81 fig. 46
The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, New York 1919, 222 fig. 4
Musée Bonnat, Bayonne, 65, 67 figg. 11-14, 70 figg. 22-23, 25-27, 73 figg. 31-33, 74 fig. 34, 78 fig. 40, 79 figg. 44
Museum der bildenden Künste zu Leipzig, 78 fig. 42
Národní Galerie, Praga, 79 fig. 43
National Gallery of Canada, 84
The Pierpont Morgan Library, New York, 66, 69 fig. 18, 72 fig. 28, 223, 260
Staatliche Kunstsammlungen Weimar Schlossmuseum, 107
Stanford Museum, California, 86 figg. 54-55
Umberto Tomba, Verona, 331
The Warburg Institute, London 132
Villani e figli, Bologna, 110, 112